HÄNDEL

HÄNDEL

VON

HUGO LEICHTENTRITT

1924

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
STUTTGART BERLIN

HANS UND REGINA BUCHWALD
DEM SCHWAGER UND
DER SCHWESTER
ZUGEEIGNET

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

INHALT

ZUR EINFÜHRUNG

Wird Händels Namen genannt, so steigt bei den meisten Freunden der Musik die Vorstellung eines gravitätischen, höchst würdevollen Meisters auf: Heilige Klänge wogen auf und nieder, gewaltige Chormassen besingen in mächtigen Hymnen die Macht und Stärke des Allerhöchsten; das volle Orgelwerk braust daher, den Klang der wie in Stein gemeißelten gewaltigen Chöre noch bedeutend verstärkend. Dazwischen regt sich aber auch die fatale Erinnerung an so manche steifleinene, sträflich langweilige Arie, an etwas hohlen Pomp und ziemlich eintönigen Klang. Die gewaltige Lockenperücke auf den Bildnissen des Meisters wirkt auf die Vorstellung zurück, im günstigen wie im ungünstigen Sinn das Bild seiner Persönlichkeit färbend. Dazu kommt der Einfluß der schon sehr blassen, dürftigen und unzulänglichen Überlieferung in Sachen Händel, die geringe Kenntnis seiner Werke, die Unwissenheit über den Umfang und die Mannigfaltigkeit seiner Leistungen. Mit einem Wort: schief, in verzerrter Perspektive und schlechter Beleuchtung steht die Vorstellung des Meisters vor unseren musikalisch interessierten Zeitgenossen.

Das vorliegende Buch will von Händel ein anderes, zutreffenderes Bild entwerfen. Es will die Erscheinung Händels aus dem geistigen und kulturellen Leben seiner Zeit heraus verständlich machen, es will den Künstler nach der Gesamtheit seines Lebenswerks abschätzen, dieses Lebenswerk wiederum ableitend aus der Kunst seiner Vorgänger, es vergleichend mit den Leistungen der mitstrebenden Zeitgenossen, seine Bedeutung aufweisend für die Zeit des Meisters und die folgenden Künstlergenerationen; und schließlich kommt es darauf an, unbefangenen Sinnes und klaren Auges zu prüfen, was Händel unserer Zeit und auch, wenn darüber eine Vermutung gewagt werden darf, was er unseren Nachkommen bedeuten kann. Diese Aufgaben sind noch immer ungelöst, ungeachtet des starken Anlaufs, den Chrysander in seiner nur halb vollendeten Händel-Biographie genommen hat. Ungenutzt beschwert die große Gesamtausgabe der Händelschen Werke, Chrysanders Lebensarbeit, die Schränke der großen Büchereien. Noch immer nicht ist alles das zusammengefaßt,

was in geduldiger Einzelarbeit die fleißige Musikforschung schon fast in zwei Menschenaltern seit Chrysanders bedeutsamem Anfang über Händels Zeit zutage gefördert hat. Diese Versäumnisse nachzuholen, soll hier versucht werden. Macht sich der Verfasser hier die Arbeit früherer Forschung zunutze, so möchte er, darüber hinausgehend, auch als Künstler, als eigene Persönlichkeit den Stoff gestalten, seine eigene Vorstellung von der Händelschen Kunst darstellen, im Spiegel seines persönlichen künstlerischen Empfindens die Händelsche Tonwelt auffangen, diese Musik in sich lebendig werden lassen, und so von ihr einen lebendigeren Eindruck den anderen vermitteln, als es einer nur philologisch korrekten, aber leidenschaftslosen, rein wissenschaftlichen Darstellung möglich wäre. Möge Händels hoher Geist über diesem Versuche schweben.

DAS LEBEN

HEIMAT

Heimat, Abstammung, Zeitpunkt des Lebenslaufs, die Umwelt, die Ereignisse des Lebens, Erziehung und schließlich die angeborene Veranlagung bestimmen alle zusammen in einem kaum übersehbaren Miteinander und Durcheinander das Wirken eines jeden Menschen. Gilt es die Wirksamkeit eines für die Menschheit besonders wertvollen Individuums zu verfolgen, nach Möglichkeit zu erleuchten und zu deuten, dann erhalten alle diese Faktoren, die sich in ihrer Summe zur Persönlichkeit und zum Kunstwerk zusammenschließen, eine ganz besondere Bedeutung, und es erhebt sich dann das Problem, sie in ihrer relativen Wichtigkeit zu bestimmen, gegeneinander abzugrenzen und aus ihnen den Künstler und sein Werk abzuleiten: eine in ihrer Vollendung unlösbare Aufgabe, der man aber immer näherkommen kann. So sei denn hier nach besten Kräften versucht, nach dem angedeuteten Plan Georg Friedrich Händels Kunst und Leben in ihrer Wechselwirkung zu erforschen und darzustellen.

Die Heimat: im engeren Sinne Halle, im weiteren Sachsen-Thüringen und Mitteldeutschland.

Die Abstammung: eine in ihrer Kernhaftigkeit typisch deutsche, protestantische, kleinbürgerliche Familie.

Der Zeitpunkt des Lebenslaufs: die Wende vom 17. Jahrhundert zum 18., die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Diesen drei Faktoren gebührt die Beachtung vor den übrigen, weil sie gleichsam die Wurzeln darstellen, mit denen der Mensch in der Vergangenheit haftet, aus ihr herauswächst. Dem Stamm, den Zweigen, Blättern und Blüten vergleichbar ist das Leben und Lebenswerk des gereiften Künstlers selbst.

Händels Heimatstadt Halle liegt so ziemlich an der östlichen Grenze jenes für die deutsche Musik so fruchtbaren und bedeutungsvollen sächsisch-thüringischen Landstriches, dem im ganzen 17. Jahrhundert ein so wichtiger Hauptteil des ganzen deutschen musikalischen Geschehens entstammt. Diese mittel-

deutsche, westelbische Landschaft wird etwa von Elbe und Weser begrenzt, reicht etwa von der Lutherstadt Wittenberg, nicht weit von Halle, bis in die Gegend von Eisenach, der Geburtsstadt des mit Händel fast gleichaltrigen Johann Sebastian Bach, südlich bis an die bayerische und böhmische Grenze. Dresden, Zittau, Freiberg, Annaberg, Joachimsthal, Leipzig, Halle, Weißenfels, Weimar, Rudolstadt, Erfurt, Eisenach sind einige der wichtigsten Städte, in denen sich der Verlauf der Musik in jenen Jahrzehnten abspielte. Heinrich Schütz, Hermann Schein, Samuel Scheidt, Andreas Hammerschmidt, Joh. Rudolf Ahle, die Familie Bach, Johann Kuhnau, Melchior Franck, Johann Rosenmüller, Adam Krieger, Friedr. Wilh. Zachow, Joh. Gottfr. Walther nebst einer großen Menge anderer sind die Träger des musikalischen Lebens dieser Gegend. Die musik- und kulturgeschichtliche Bedeutung dieser großen Schule — so darf man sie wohl nennen — liegt darin, daß im Schoße der protestantischen Kirche durch die ärgsten Zeiten des Dreißigjährigen Krieges hindurch dank der Wirksamkeit jener deutschen Kantoren die deutsche Musik am Leben blieb, nicht von der lebendigen Entwicklung abgeschnitten wurde, wie die anderen Künste in dieser Zeit des Verfalls. Für die Kunst als einen Luxus irgendwelcher Art hatte das verarmte Deutschland des Dreißigjährigen Krieges keine Mittel. Aber die Musik war den schwergeprüften Menschen eine milde Trösterin, als sie sich in ihrer Not zu Gott, dem gütigen Vater, flüchteten. Daher der warme, lebendige Ton der geistlichen Dichtung jener Zeit: Paul Gerhardt, Neander, Flemming.

Der dauerhafteste und stärkste Teil der volkstümlichen Musik jener Zeit ist der protestantische Choral, die herrlichen Melodien zu den geistlichen Dichtungen, die eben in jenen Jahrzehnten entstanden: ein Felsen von Granit, auf dem die ganze Kantatenkunst, die Orgelkunst der Zeit sicher ruht, auf dem noch Bach den gewaltigen Bau seiner kirchlichen Kunst gegründet hat. Auch Händel hat aus diesem unbeirrbaren, zuversichtlichen protestantischen Glauben jenes mächtige religiöse Gefühl gezogen, das ihn zu seiner oratorischen Kunst befähigt hat. Kraft der erbaulichen und tröstlichen Wirkung der kirchlichen Musik in den Drangsalen des Lebens war die Musik die einzige volks-

tümliche Kunst in Deutschland während des ganzen 17. Jahrhunderts. Das ganze Volk war an ihr beteiligt, entweder sie freudigen Gemüts aufnehmend, oder sie ausübend in den Kirchenchören, die in dem musikgesegneten Sachsen-Thüringen sich damals bis in die kleinsten Städte, ja Dörfer finden. Überraschend die musikalische Kultur der Zeit, auch unter dem Volk, auf dem Lande. Bis in entlegenste Flecken des Erzgebirges, des Thüringer Waldes sang man ständig die Motetten der volkstümlichsten Meister, zumal des mehr als alle anderen beliebten Andreas Hammerschmidt. Die aufblühende Orgelkunst sorgte dafür, daß überall Organisten saßen, die ihr Handwerk verstanden. Die Schulen waren an der Musikpflege in hervorragendem Maße beteiligt durch Schulchöre, die in den Kirchen und bei den mannigfachsten Gelegenheiten sich betätigten. Noch nach 300 Jahren sind die Spuren jener deutschen Musikkultur erkennbar gewesen: als man zwischen 1900 bis 1910 für die „Denkmäler deutscher Tonkunst" Forschungsfahrten durch die deutschen Lande veranstaltete, da zeigte es sich, daß gerade Sachsen-Thüringen bis in die kleinsten Orte hinunter in alten Klöstern, Kirchen, Schulen, Rathäusern eine Fülle von Musikbüchern, gedruckten und geschriebenen Noten aus dem 17. Jahrhundert aufzuweisen hatte, oft stattliche Bibliotheken, die uns bisweilen in größeren oder geringeren tatsächlichen Beständen erhalten sind, des öfteren leider nur in alten katalogischen Aufzeichnungen.

Stilistisch war das 17. Jahrhundert in Deutschland eine Periode der Assimilation der neuen italienischen Errungenschaften gegen 1600. Der Generalbaß, die Begleitung des Solo mit obligaten Instrumenten, der Orchestersatz, die neue auf Dur und Moll hinzielende Harmonik mit Einmischung der Chromatik, der dramatische Stil in der Oper, die Übertragung seiner Elemente auf Kantate, Oratorium, die Ausbildung der instrumentalen Technik auf Orgel, Klavier, Violine, Viola, Gambe, Cello, Flöte, Oboe, Trompete, Cornetto oder Zinken, Laute, Gitarre usw. samt der dazugehörigen Literatur; die Entstehung der Instrumentalformen, wie Ricercar, Canzone, Fuge, Präludium, Tokkata, Fantasie, Konzert, Concerto grosso, Suite, Sonate; der vokalen Ausdrucksformen: Arie, Rezitativ, Duett, Kantate; die unter-

schiedlichen Stilgattungen der Kirchen- und Kammermusik, der konzertierenden und Solomusik — welche Fülle von neuen Anregungen und Ergebnissen, die das 17. Jahrhundert (genauer ausgedrückt etwa die Zeit von 1580 bis 1675) als imponierende Leistung für sich buchen darf! Am Ende dieser so überaus fruchtbaren, so viele neue Möglichkeiten anbahnenden Epoche stehen die großen Vollender, eben Bach und Händel. Beide sind als Künstler nur aus ihrer Zeit heraus zu verstehen. Immer muß betont werden, daß sie beide nicht als Revolutionäre auftraten, mit dem Ziel, das Bestehende umzustürzen und eine neue Basis der Tonkunst zu errichten, sondern daß sie sich zeitlebens in die bestehende Organisation der musikalischen Kunst willig eingliederten, ihren Ehrgeiz darein setzten, durch die Qualität ihrer Arbeit, ihre überragende Phantasie, Gestaltungs- und Erfindungskraft die Vorgänger und Mitstrebenden zu übertreffen, die Ideen auszubauen, zu vollenden, die ihnen eine das Neue so reichlich darbietende Vorzeit überliefert hatte. Unüberbietbares kam dabei heraus an den Höhepunkten des Schaffens, freilich auch Neues, dies aber sozusagen als unvermeidliche Begleiterscheinung, als Ergebnis der Überwindung des schon Vorhandenen.

Das künstlerische Geschehen einer Zeit ist jedoch auch immer stark beeinflußt von ihrem politischen, wirtschaftlichen Leben. Welch einem Zustand sah sich Händel in seiner nächsten Umgebung gegenüber, als er aufwuchs?

Der tiefe wirtschaftliche und kulturelle Verfall, den als unseligste Erbschaft der Dreißigjährige Krieg hinterlassen hatte, war schon langsam zum Stillstand gekommen. Nahezu vier Jahrzehnte waren bei Händels Geburt seit dem Westfälischen Frieden verflossen. Zwar war man von dauernder Ruhe in Deutschland noch weit entfernt. Freie Städte wie Bremen, Münster, Erfurt, Magdeburg, Köln, Braunschweig verloren mehr oder weniger ihre Unabhängigkeit durch die autokratischen Neigungen deutscher Fürsten. Ludwig XIV. wurde es leicht, die Rheinlande zu plündern, Elsaß-Lothringen ging an Frankreich verloren; mit den Schweden schlug sich der Große Kurfürst des öfteren herum. Aber im Vergleich mit dem dreißigjährigen Ungewitter waren diese späteren inneren Unruhen und kriegerischen Ver-

wicklungen doch geringere Plagen. Schon hob sich wieder der Wohlstand, die Lebenshaltung in den bürgerlichen Häusern, die fürstlichen Hofhaltungen durften sich schon den Luxus leisten, in erheblich verkleinertem Maßstabe das üppige, verführerisch glänzende Versailles nachzuahmen, feiner französischer Ton und Bildung wurden auch in Deutschland begehrte, modische Dinge. Ein matter Abglanz der französischen Kultur erschien dem ausgeplünderten, ausgehungerten und verrohten Deutschland wie der leuchtende und wärmende Strahl einer milden Sonne. In Preußen hatte der Große Kurfürst einige Ordnung in die verfahrenen, verlotterten Zustände gebracht. Die Förderung von Landwirtschaft, Handel, Industrie ließ er sich angelegen sein. 1688, als Händel drei Jahre alt war, wurde vom Kurfürsten Friedrich III. die Ritter-Akademie Halle gegründet, die einige Jahre darauf zur vollgültigen Universität ausgebaut wurde. Der berühmte Rechtslehrer Thomasius und der Pietist August Hermann Franke waren die ersten Leuchten der neuen Universität. Die Universität war der Stadt einigermaßen Ersatz für den Verlust, den sie erlitten hatte durch den Weggang des herzoglichen Hofes.

Zwar war Halle nach den Bestimmungen des Westfälischen Friedens an Brandenburg gefallen. Mit der Ausübung der Herrschaft nahm man es jedoch jahrzehntelang nicht so genau. Bis zum Jahre 1680 residierte in Halle eine Seitenlinie des herzoglichen Hauses Sachsen-Weimar. Als Herzog August von Sachsen gestorben war, der letzte Erbadministrator von Magdeburg-Halle, machte der Große Kurfürst von seinem Rechte Gebrauch, und ließ sich in Halle huldigen. Der junge Herzog Johann Adolf verlegte seine Hofhaltung nach dem benachbarten Weißenfels.

MUSIKPFLEGE IN HALLE

Gerade die letzten Jahre der Regentschaft Herzogs August bedeuteten für die Stadt Halle eine Blütezeit. Die Hofhaltung war glänzend. Prunkvolle Festlichkeiten, Theater, Ballett sorgten für die Unterhaltung der Hofgesellschaft. Das treffliche Theater hat in der Geschichte der deutschen Bühne seinen Rang, sind doch

die deutschen Singspiele hier schon gegeben worden zu einer Zeit, als anderwärts daran noch gar nicht gedacht wurde. Die bedeutendste musikalische Persönlichkeit war der Kapellmeister Joh. Phil. Krieger. Er wird uns noch begegnen, wenn von der Musik in Weißenfels zu berichten sein wird. Herzog August, der von 1656 an in Halle residierte, war ein Bruder des Kurfürsten Georg von Sachsen aus Dresden, und so ist es leicht erklärlich, daß Halle, im gebührenden Maßstabe verkleinert natürlich, an der großzügigen Dresdener Kunstpflege sich ein Muster nahm. Prunkvolle Festlichkeiten bei besonderen Gelegenheiten waren nichts Seltenes. Zwei Ereignisse besonders gaben der Musik Anlaß, sich in größerem Stil zu entfalten: die Grundsteinlegung des Weißenfelser Schloßbaus im Jahre 1663 und die Weihe der neuen Orgel in der Halleschen Domkirche im Jahre 1667. Die Schulkomödie nach Art des 17. Jahrhunderts wurde in Halle eifrig gepflegt, erst im städtischen Gymnasium, von 1664 ab in einem von der Stadt erbauten Komödiensaale. Weiße und Riemer, beide aus der deutschen Literaturgeschichte nicht unrühmlich bekannt, förderten diese Schulkomödien, an denen auch die Musik nicht geringen Anteil hatte, mit Eifer und Glück. Daß in diesem Zeitalter französierender Bildung gerade in Halle-Weißenfels die deutsche Sprache bewußte und bevorzugte Pflege fand, verdient besondere Hervorhebung. Eine „Chursächsische Komödienbande“ aus Berufsschauspielern unter Leitung des Halleschen Schauspielers Johan Velthen, damals als Wandertruppe berühmt, war zeitweilig am Weißenfelser Hofe tätig. Auch der Rat von Halle privilegierte 1689 den genannten Velthen, an bestimmten Tagen vor Pfingsten „seine Comödien und opera in seiner Vaterstadt aufzuführen“. In Halle (und später in Weißenfels) fand auch die deutsche Oper eine Pflege, deren Bedeutung noch nicht genügend gewürdigt ist. Ballett und Maskeraden mit Musik gingen voran, ehe man sich gemäß der zunehmenden Tüchtigkeit der Kapelle und entsprechend dem langsam wachsenden Wohlstande nach den traurigen Kriegsjahrzehnten an die Oper wagte. Teils im großen Komödienhause, teils in der Residenz, der Moritzburg, fanden die Aufführungen statt. Arno Werner hat in emsiger Sammelarbeit ein Verzeichnis der in Halle-Weißenfels von 1654

an aufgeführten musikdramatischen Werke angefertigt, von denen uns leider zumeist nur die Textbücher erhalten sind. Martin Opitz, Heydenreich sind bisweilen als Librettisten genannt, die Namen der Komponisten fehlen, erst von 1685 an erscheint Joh. Phil. Krieger in Weißenfels viele Jahre hindurch als Komponist. Bis zum Jahre 1703, in dem Händel nach Hamburg geht und Halle für immer verläßt, sind nicht weniger als 96 solcher Opern, Ballette, Maskeraden aufgeführt (Komödien und Schauspiele ohne Musik in dieser Zahl nicht inbegriffen). Diese Pflege der höfischen Oper mag dem jungen Händel als späterem Opernkomponisten viel mehr Anregung gewährt haben, als man bis jetzt angenommen hat.

Auch die Kirchenmusik fand in Halle liebevolle Pflege. Samuel Scheidt, ein gebürtigter Hallenser, hat nach seinen Lehrjahren bei dem berühmten Orgelmeister Sweelinck zu Amsterdam von 1609 bis zu seinem Tode 1654 in Halle als Organist der Moritzkirche und Kapellmeister des Herzogs Christian Wilhelm und seines Nachfolgers August gewirkt. Er galt als eine der angesehensten musikalischen Persönlichkeiten in Deutschland und genoß die Ehrung, daß man ihn zusammen mit dem großen Schütz und dem Leipziger Thomaskantor Schein zu den drei „großen S“ rechnete. In der Orgelkunst hat er epochemachende Bedeutung als der erste, der den protestantischen Choral im neueren Sinne kunstgerecht und der Orgel gemäß setzte. Neben vielen Psalmen, geistlichen Konzerten, Instrumentalstücken hat er als sein Hauptwerk die umfangreiche „Tabulatura nova“ für die Orgel veröffentlicht, jenes geschichtlich bedeutsame Werk, mit dem die „Denkmäler deutscher Tonkunst“ im Jahre 1892 die lange Reihe ihrer Neudrucke begannen. Auch im Orgelbau hatte Halle starke Leistungen aufzuweisen. Zwei Orgelbauer, Esaias und Heinrich Compenius, versorgten die ganze Hallenser Umgebung mit ihrerzeit hochgeschätzten Orgelwerken; auch in Leipzig und sogar in Frederiksborg bei Kopenhagen errichteten sie Orgeln. Auch Christian Förner war ein begehrter Orgelbauer, dem man 1665—1667 den Bau der neuen Orgel in der Domkirche zu Halle anvertraute. Mit neuartigen, sehr wirksamen „Windwagen“ ausgerüstet, fand sie des Herzogs Zufriedenheit in so

hohem Maße, daß er bei Förner auch die große Orgel des neuen Weißenfelser Schlosses bestellte. Diese Orgel hat noch bis 1839 ausgehalten. Als Nachfolger Scheidts wird der tüchtige Kapellmeister David Pohle genannt, dem schließlich der junge Joh. Phil. Krieger den Rang ablief, der fast ein halbes Jahrhundert hindurch von Weißenfels aus für den Ruhm der herzoglichen Kapelle mit vollen Ehren einstand. Schließlich ist noch Zachow zu nennen, jener treffliche Orgelspieler und Komponist, dem als Händels künftigem Lehrer an gehöriger Stelle eine nähere Betrachtung noch zu widmen sein wird.

Faßt man alle hier kurz angedeuteten Tatsachen zusammen, so ergibt sich, daß man sehr wohl von einer gesättigten musikalischen Atmosphäre in Halle-Weißenfels reden darf. Eine glänzende, kunstliebende Hofhaltung, eine Kapelle von künstlerischem Rang, Oper und Schauspiel, vorzügliche Meister an den Orgeln, Schulchöre von nicht zu unterschätzender Bedeutung sorgten dafür, daß bis in die Bürgerhäuser hinein eine Schätzung der musikalischen Kunst sich festsetzte, die dem künstlerischen Nachwuchs jener musikalisch so reichbegabten Gegend nur förderlich sein konnte. Händels Jugend fiel in die Zeit, als man Halle noch eine ungewöhnlich musikalische Stadt nennen konnte. Schon gegen 1700 jedoch änderte sich vieles zum Nachteil, weil die zunehmende pietistische Bewegung, die gerade in Halle ihren Nährboden fand, mehr und mehr eine kunstfeindliche oder zumindest gleichgültige Haltung der Musik gegenüber einnahm, so daß ziemlich bald Weißenfels den Vorrang an sich reißen konnte.

FAMILIE UND JUGEND

Was Händels Abstammung angeht, so wirft die Erscheinung dieses genialen Mannes alle die Regeln spottend beiseite, die eine die Bedeutung ihrer Grundsätze oft überschätzende Vererbungslehre aufgestellt hat. Nicht nur stammt Händel aus einer unmusikalischen Familie, er ist auch als ein später Sproß geboren: sein Vater war bei der Geburt des Kindes 63 Jahre und hatte schon aus erster Ehe eine Anzahl Kinder, die Mutter war 35 Jahre alt.

Förstemann hat uns Händels Stammbaum aufgestellt und damit die Abkunft des Meisters aufgeklärt. Die Händels waren von Breslau her in Halle eingewandert. Unseres Meisters Großvater, Valentin Händel, wird schon 1609 als Hausbesitzer in Halle genannt. Als Kupferschmied betrieb er sein Handwerk in der „Kleinschmieden" genannten Straße (jetzt Nr. 3). 1622 wurde sein jüngster Sohn Georg geboren, dem als des Tondichters Vater die Nachwelt Teilnahme nicht versagen wird. Der große Krieg warf den jungen Barbier als Feldscher in ein wechselvolles Getümmel, bald in den Reihen der kursächsischen Soldateska, bald bei den Schweden, bald bei den kaiserlichen Truppen. In die Heimat zurückgekehrt, rückt er 1645 zum „Amtschirurgus" auf. Sein Ansehen wuchs dermaßen, daß in späteren Jahren der Herzog August ihn zum persönlichen Dienst an seine Hofhaltung heranzog. Die glückliche Heilung eines gebrochenen Armes hatte der Herzog ihm schon 1660 zu verdanken. Georg Händels Porträt aus späteren Jahren, von R. Block gemalt, ist uns erhalten. Es stellt den stattlichen Mann in wallender Lockenperücke dar, im Staatsgewand mit breitem Spitzenkragen, breiter Schärpe, kleinem Käppchen. Ein ernstes, energisches Gesicht, glattrasiert, in allen seinen Umrissen deutlich erkennbar. Um den Mund ein strenger Zug, auch die Augen blicken streng, Nase und Kinn sind kräftig modelliert. Der Ausdruck des Gesichts klug, aber etwas trocken, jedenfalls auf einen realdenkenden Sinn eher deutend als auf Fülle der Phantasie und Überschwenglichkeit. Um den Rahmen geschlungen Namen und Titel; Stand und Schätzung des Mannes bekunden die einem Postament aufgedruckten Verse:

„Artzney-Kunst bringt gunst! Die Wissenschaft besteht
Erfahrung machet groß, Geschicklichkeit erhöht
Herr Händeln bleibt diß lob, von allen zugewandt
So Raht und that gespürt durch Händel's treue Hand."

Das im sächsischen Hauptstaatsarchiv noch vorhandene Bestallungsdekret von Händels Vater zum „Leib-Chirurgo" und „Geheimen Kammerdiener von Haus aus" (ausgestellt vom Herzog Johann Adolf auf Schloß Neu-Augustusburg zu Weißenfels am 3. Februar 1688) belehrt uns über die Stellung Georg

Händels. Das Aktenstück legt den Nachdruck auf den Leibchirurgus und beweist, daß Händel durchaus nicht als Kammerdiener sich betätigte, sondern diesen Titel „von Haus aus“ nur nebenbei führte, einer alten Konvention zu Gefallen. Es zeigt sich hier, daß Händels Vater als Leibchirurg der herzoglichen Familie einen Vertrauensposten innehatte. Er hat neben dem „Leibmedikus“ über die Gesundheit der Familie zu wachen, die Arzneien, Pflaster selbst zuzurichten, die chirurgischen Instrumente instand zu halten, sich regelmäßig alle acht Wochen bei Hofe einzufinden, außer wenn Krankheiten seinen öfteren Beistand erheischten.

Der würdige, durchaus aller Ehren werte Mann hat es zu behäbigem Wohlstand gebracht. 1665 erwarb er das Haus „zum gelben Hirschen“, zwischen der Kleinen Ulrichsstraße, der Kleinen Klausstraße und dem Großen Schlamm gelegen, das, im wesentlichen gut erhalten, noch jetzt als angebliches Geburtshaus Händels eine Sehenswürdigkeit der Stadt Halle ist. Erst als alternder Mann führte der vereinsamte Witwer die Tochter des Giebichensteiner Pfarrers, Dorothea Taust, die auch schon über die Jugendjahre weit hinaus war, als zweite Gattin heim. Aus dem Leichensermon auf Händels Mutter erfahren wir ihre Herkunft und ihre Lebensschicksale, und auch dem Vater gönnt die erhaltene Gedenkpredigt rühmende Nachrede. So wird die aufopfernde Liebe des jungen Mädchens zu ihren Eltern hervorgehoben, die Tapferkeit, mit der sie während einer mörderischen Seuche, die ihr Bruder und Schwester dahingerafft hatte, den alternden, erkrankten Vater pflegte. Der Bräutigam, der auf Heirat drängte, mußte sich gedulden, bis der Vater außer aller Gefahr sich befand. Alle Tugenden, die eine würdige Hausmutter zieren, werden ihr in hohem Maße nachgerühmt.

Unter dem 24. Februar 1685 verzeichnet das Kirchenbuch der Oberpfarrkirche zu Unser Lieben Frauen in Halle die Taufe Georg Friedrich Händels; nach dem Brauche der Zeit, die Taufe einen Tag nach der Geburt vorzunehmen, kann also der 23. Februar als der Geburtstag des Sprößlings angesehen werden. Als Paten sind angegeben: „Herr Philipp Fehrsdorff, Hochfl. Sächs. Verwalter zu Langendorff, Jungfer Anna, Herrn Georg Taussen’s

gewesenen Pfarrers zu Giebichenstein S. nachgel. Jgfr. Tochter und Hr. Zacharias Kleinhampel Amts Barbier auffm Neumarkt allhier.“

Händel war das zweite Kind seiner Eltern. Sein älterer Bruder war bei seiner Geburt gestorben. Zwei jüngere Schwestern wuchsen mit ihm zugleich auf; die eine starb als junges Mädchen 1709, die andere heiratete 1708 einen Dr. jur. Michael Dietr. Michaelsen in Halle.

Über die frühe Jugend Händels besitzen wir keine sicher beglaubigten Nachrichten. Wie er in dem gänzlich amusischen Elternhause zur Musik kam, weiß man nicht. Dennoch muß er schon sehr früh Unterweisung erhalten haben, denn schon im Alter von acht Jahren erregte er in Weißenfels durch seine musikalischen Leistungen Aufsehen. Des Vaters auf reale Dinge gerichteter Denkungsart war die Kunst wesensfremd. Er hatte den Wunsch, seinen Sohn zu gesicherter, geachteter Lebensstellung zu führen, über seinen eigenen Stand hinaus wollte er ihm eine gelehrte Bildung zuteil werden lassen, und erzog ihn in der Absicht, einen Doctor juris aus ihm zu machen. So kam der Knabe aufs Gymnasium und hat vielleicht dort bei den mannigfachen musikalischen Betätigungen der Schüler in Schulkomödien, Singspielen, Kirchenchören, Collegium musicum die ersten nachhaltigen musikalischen Anregungen erhalten. Anekdoten erzählen von dem Wunsch des Knaben, geregelten Musikunterricht zu erhalten, von dem Widerstreben des strengen Vaters, von der Begünstigung des Kindes durch Mutter und Tante, von dem kleinen Clavichord, das in aller Heimlichkeit auf den Dachboden geschafft wurde, um es der Aufmerksamkeit des Vaters zu entziehen. Indes sind alle diese Erzählungen einseitig zugespitzt; schließlich muß der Vater doch erlaubt haben, die Musik im Sinne amateurhafter Ausübung neben den Schulstudien zu betreiben, sonst ist die erstaunliche Frühreife des Kindes unerklärlich. Die dauernde Verbindung des Vaters mit der Weißenfelser Hofhaltung hat wohl dazu geführt, daß auch der Knabe des öfteren nach Weißenfels mitgenommen wurde. Sein allen musikalischen Eindrücken offener Sinn mußte durch das Musiktreiben des kunstbeflissenen Weißenfels die mannigfachste Anregung er-

halten haben. Die Musiker der Stadt wurden auf das begabte Kind aufmerksam. Einmal ereignete es sich, daß er beim Sonntagsgottesdienst in Weißenfels von den ihm zugetanen Musikern in der Kirche auf die Orgelbank gesetzt wurde und er nun in aller Öffentlichkeit improvisierend die aus der Kirche heimgehende Gemeinde mit einem so packenden Postludium hinausgeleitete, daß selbst der Herzog des Staunens voll war, über das Kind nähere Nachrichten einzog und schließlich seinem geschätzten Leibchirurgo ins Gewissen redete, ein solch begnadetes Talent nicht zu unterdrücken und alles mögliche zu seiner Förderung zu tun. Für den aufrechten, von seinem einmal gefaßten Entschluß nicht leicht abzubringenden Sinn des alten Händel spricht die Tatsache, daß selbst diese Fürsprache Serenissimi ihn nicht dazu bestimmte, seinen Sohn als Musiker von Beruf zu erziehen. Wohl aber fügte er sich insofern, als er zustimmte, dem Knaben einen Lehrer von Rang zu geben und ihm neben den selbstverständlich aufs ernsthafteste zu betreibenden Schulstudien eine geregelte Beschäftigung mit der Musik zu gestatten.

Händel erhielt als Lehrer den tüchtigsten Meister der Stadt Halle, F. W. Zachow, eine Fügung, die auf seine ganze zukünftige Laufbahn von segensreicher, nicht hoch genug anzuschlagender Bedeutung war. Zachow erkannte die Gaben des jungen Genies und erzog es mit verständnisvollstem Eingehen auf seine Veranlagung, im strengsten Sinne zunftgemäß, obschon als eine Konzession an den alten Händel der Unterricht nach außen hin nur kursorisch erscheinen sollte, nicht als die Hauptsache: immer noch war Händel zum künftigen studiosus juris bestimmt, und er selbst fügte sich auch in den Willen des Vaters, schenkte den humanistischen Studien auf dem Gymnasium ein gebührendes Maß von Aufmerksamkeit. Der Unterricht bei Zachow befähigte Händel, nunmehr die vielen musikalischen Anregungen zu nutzen, die ihm Halle und noch mehr beinahe Weißenfels bot, und dies war nicht wenig. Werfen wir erst einen Blick auf das, was Weißenfels dem jungen Künstler, wennschon nur in flüchtiger Anregung, zu bieten hatte, bevor wir uns der strengen sachlichen Arbeit in Zachows Schule zuwenden.

WEISSENFELS

Wenn man von Halle mit der Eisenbahn das Saaletal aufwärts fährt, gegen Weimar zu, so erreicht man nach kurzer Reise die geschäftige Stadt Weißenfels. Ein mächtiger, kastenartiger Bau, auf der Höhe eines Hügels die ganze Gegend beherrschend, zieht unweigerlich die Blicke der Vorüberfahrenden auf sich. Es ist das Weißenfelser Schloß, das gegen 1700 eine üppige Hofhaltung der Herzöge von Sachsen-Weißenfels beherbergte, eben jenes Schloß, in dem Händels Vater als Leibchirurgus der herzoglichen Familie ein häufiger Besucher war. Des öfteren nahm er auch den wißbegierigen, aufgeweckten Jungen mit, dessen musikalisches Naturell in der Weißenfelser mit Musik gesättigten Atmosphäre wohl ein besonders reizvolles und angenehmes Ziel witterte, wennschon zunächst auch unbewußt. Arno Werner hat uns in einer eingehenden Studie von der „Städtischen und Fürstlichen Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts" die Fülle interessanter Nachrichten übermittelt, die es ermöglichen, das musikalische Milieu, in dem Händel aufwuchs, ziemlich genau kennen zu lernen. Zudem waren Halle und Weißenfels, auch was die Musik angeht, in engster Wechselbeziehung, da die Weißenfelser Herzöge bis zum Jahre 1680 in Halle residierten und auch nach der Übersiedlung nach dem neuen Weißenfelser Schloß noch immer enge Verbindung mit Halle hielten. Der kunstverständige Herzog August, der von 1642 an in Halle residierte, richtete sich trotz der Not der Zeit eine Kapelle ein, als deren Kapellmeister der berühmte Orgelspieler und Komponist Samuel Scheidt gewonnen wurde, einer der drei im ganzen 17. Jahrhundert bewunderten „großen S". Auch die beiden anderen „großen S" haben sich in Weißenfels betätigt: Joh. Hermann Schein, später in Leipzig als Thomaskantor einer der bedeutendsten Vorgänger von Joh. Seb. Bach, weilte als junger „Präzeptor und Hausmusikdirektor" ein paar Jahre beim Kurfürstl. Sächs. Hauptmann Gottfried von Wolffersdorf auf Schloß Weißenfels. Heinrich Schütz, der gewaltigste deutsche Musiker des ganzen Jahrhunderts, verbrachte in Weißenfels seine Jugend, und kehrte später gern immer wieder in die an-

gestammte Wohnstadt seiner Familie als Gast zurück. Das stattliche Stammhaus der Familie Schütz ist heute noch als „Gasthaus zum Schützen“ eine Sehenswürdigkeit von Weißenfels. Besonders seit der Übersiedlung des gesamten Hofstaats nach Weißenfels wurde die neue Residenz ein wichtiger Mittelpunkt der Musikpflege.

Die Seele der Weißenfelser Musik war fast ein halbes Jahrhundert hindurch der Kapellmeister Johann Philipp Krieger. Er stammt aus Nürnberg (1649 geboren), hatte in Kopenhagen bei Kaspar Förster (aus Danzig, später in Warschau, Italien, Hofkapellmeister in Kopenhagen, schließlich wieder in Danzig) seine Studien absolviert, war einige Jahre hindurch Organist an der Petrikirche in Kopenhagen, kam 1670 nach Zeitz, etwas später nach Baireuth. Auf Studienreisen in Italien, als Schüler von Rosenmüller und Rovetta in Venedig, von Abbatini und Pasquini in Rom lernte er die italienische Kunstübung von Grund auf kennen. Nach Baireuth zurückgekehrt, betätigte sich der weltgewandte, erfahrene junge Musiker als Kapellmeister am Baireuther Hofe, bis 1677 Herzog August aus Halle sein Auge auf ihn warf. In diesem Jahre wird Krieger zum erstenmal in Halle als Kammermusikus und Kammerorganist genannt. Bald ergaben sich Rangstreitigkeiten mit dem alten Hallenser Kapellmeister David Pohle, die damit endeten, daß Krieger 1680 zum Vizekapellmeister ernannt wurde und bei der Übersiedlung der Hofhaltung nach Weißenfels allein die Leitung der ganzen Kapelle erhielt. Bis zu seinem Tode im Jahre 1725 beherrschte Krieger unumschränkt das gesamte musikalische Geschehen in Weißenfels. Seine Kompositionen sind an Zahl kaum zu übersehen. Für den Gottesdienst hat er ganze Jahrgänge von Kantaten geschrieben, Tausende von Stücken verschiedener Art. Den regen Bedarf von Opern am Weißenfelser Hofe hat er zum größten Teil ganz allein bestritten, mindestens etliche Dutzende der Weißenfelser Opern fallen ihm zu; außerdem hat er noch für Braunschweig, Dresden, Hamburg verschiedene Opern geschrieben, daneben eine Fülle von Kammermusik, Sonaten, Trios, Ouvertüren, Tafelmusiken, Serenaden, Balletts. Über seine Qualität als Künstler kann man sich erst seit kurzer Zeit einigermaßen bequem ein Urteil bilden durch die Auswahl aus seiner Kirchen-

musik, die Max Seiffert in zwei Bänden der „Denkmäler deutscher Tonkunst" (Bd. 52, 53) uns vorgelegt hat. Zumal in den Kantaten hat Krieger starke Anregungen gegeben, an denen auch der Vollender der Gattung Joh. Seb. Bach nicht achtlos vorbeigegangen ist. Mehr als bei irgendeinem früheren Komponisten fügen sich die Kriegerschen Kantaten in die Liturgie ein. Er hatte die Gewohnheit, über seine Kirchenkompositionen und deren Aufführung Buch zu führen. Dieser dicke, handschriftliche Band von etwa 700 Seiten Stärke ist noch gegenwärtig in Weißenfelser Privatbesitz (des Superintendentenamts) vorhanden und gibt uns, gleich manchen ähnlichen katalogischen Aufzeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts, willkommenen Aufschluß über vielerlei Dinge von musikalischem Interesse, die uns ohne solche Quellen sonst ganz unbekannt wären. Kriegers Katalog verzeichnet an die zweitausend kirchlicher Stücke aus seiner Feder nach Textanfang und Datum, dazu noch jene Stücke anderer Meister, die er in Weißenfels zur Aufführung gebracht hat. Man darf aber wohl annehmen, daß gerade jene Werke fremder Komponisten auch auf Halle, zumal den regsamen Zachow ausstrahlten und so auch für Händels Gesichtskreis in Betracht kamen.

Kriegers Sohn Johann Gotthilf, um zwei Jahre jünger als Händel, war als Hallenser Student bis zum Jahre 1710 ein Schüler Zachows, also ist eine engere persönliche Beziehung zwischen Krieger und Zachow durchaus wahrscheinlich. Leider ist von der Unmenge Kriegerscher Werke nur der kleinste Teil bekannt, da von seiner Kirchenmusik das wenigste gedruckt ist. Aber es ist anzunehmen, daß mit Hilfe seines eigenen, so gewissenhaften Katalogs noch viele seiner Stücke aus den Tausenden Handschriften ohne Autornamen in den Beständen deutscher Musikbibliotheken sich werden feststellen lassen und daß sein künstlerisches Profil dann klarere Züge annehmen wird. Schon jetzt läßt sich aus der ganzen, auf einfache ruhige breite Linien hin angelegten Schreibart Kriegers ein Typ feststellen, der dem Händelschen Stil sehr viel näher steht als dem Bachschen.

Auch Joh. Phil. Kriegers jüngerer Bruder Johann Krieger hat dem jungen Händel nicht zu unterschätzende künstlerische

Anregung gegeben, wennschon es kaum wahrscheinlich ist, daß die beiden Meister nähere persönliche Bekanntschaft miteinander hatten. Johann Krieger, am 28. Dezember 1651 in Nürnberg geboren, lernte das musikalische Handwerk bei den tüchtigen Meistern seiner Vaterstadt, Heinrich Schwemmer und Georg Kaspar Wecker. Baireuth, Nürnberg, Halle, Zeitz, Greiz, Eisenberg sind die Stätten seiner praktischen Betätigung bis zum Jahre 1681, in dem er den Lebensposten antrat als Musikdirektor und Organist in Zittau. In Weißenfels war er ab und zu bei seinem Bruder zu Gast, so wird sein Name z. B. 1710 in Verbindung mit einer Weißenfelser Opernaufführung genannt. Die kirchlichen Kompositionen Johanns führte der Bruder in Weißenfels des öfteren auf, wie das schon erwähnte umfangreiche Verzeichnis Johann Philipps erweist. Auf Händel hat, wie es scheint, Johann Krieger hauptsächlich als Klavierkomponist Eindruck gemacht. Kriegers Hauptwerk fürs Klavier erschien 1698 bei Wolfgang Moritz Endters in Nürnberg unter dem Titel: „Anmuthige Klavier-Übung bestehend in unterschiedlichen Ricercarien, Praeludien, Fugen, einer Ciacona und einer auf das Pedal gerichteten Toccata; allen Liebhabern deß Claviers wolmeinend mitgetheilt von Johann Krieger, Organisten und Chori Musici Directore in Zittau.“ In Ermangelung eines vollständigen Neudrucks dieses historisch und künstlerisch nicht unwichtigen Werkes tut Max Seifferts Auswahl in Band 30 der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“ nützliche Dienste; es wird von ihr noch zu reden sein, wenn es sich um die Betrachtung der Händelschen Klavierwerke im einzelnen und ihr Verhältnis zu den Vorgängern handelt. Händel nahm unter dem leichten Gepäck deutscher Musikalien auch die „Anmutige Klavier-Übung“ Johann Kriegers nach England mit, was auf besondere Wertschätzung schließen läßt. Händel schenkte später dieses Exemplar dem ihm befreundeten Bernard Granville, von dessen Hand sich in dem Bande die folgende Notiz befindet: „The printed book is by one of the celebrated organ players of Germany; Mr. Handel in his youth formed himself a good deal on his plan, and said that Krieger was one of the best writers of his time for the organ, and to form a good player, but the Clavichord must be made use of by

a beginner, instead of organ or Harpsichord.“ Chrysander (III, 211) sah diesen Band vor 1858 noch in der großen Musiksammlung der Lady Hall in London. Die genannte Sammlung wie auch Bernard Granville werden bei Betrachtung von Händels Londoner Zeit noch zu nennen sein.

Händels Vorliebe für Doppelfugen geht vielleicht auch auf das vorzügliche Beispiel Kriegers zurück, von dem Mattheson bei Behandlung von Fuge und Kanon in seiner „Critica musica“ II (Hamburg 1726, S. 326) mit folgenden Worten berichtet: „Ich habe es mit beyden versucht, und finde die Doppelfugen viel schätzbarer als die Canones: zumahl da sie auch größeren Nutzen, hauptsächlich in der Instrumental-Musik haben, und nicht nur den Zuhörer ergetzen, sondern auch den Componisten und Spieler warm halten können. Von alten braven Maîtres wüste ich keinen, der den Herrn Capellmeister, Johann Krieger, in Zittau darum überginge. Und unter den jüngeren ist mir noch niemand vorgekommen, der eine solche Fertigkeit darinn hätte, als der Herr Capellmeister Händel: nicht nur im Setzen; sondern sogar im extemporisiren, wie ich solches hundertmahl, mit größter Verwunderung, angehöret habe.“

Aber auch außer Krieger hat Weißenfels eine ganze Reihe von Persönlichkeiten aufzuweisen, die auf der musikalischen Schaubühne ihrer Zeit als Akteure interessante Rollen gespielt haben. Da sind die in oder bei Weißenfels Gebürtigen, die es draußen in der Welt zu Ansehen, ja zu außerordentlichem Ruhm brachten, wie Reinhard Keiser, der große Hamburger Opernmeister; David Heinichen, der Dresdener Hofkapellmeister und Verfasser eines umfangreichen Generalbaßlehrbuchs, das noch für unsere Zeit Wert hat; J. Chr. Schiefferdecker, der später als Nachfolger Buxtehudes in Lübeck die von Händel verschmähte Tochter Buxtehudes heimführte. Von den Mitgliedern der Kapelle haben sich weithin bekannt gemacht der Konzertmeister Johann Beer, mehr noch als durch seine Kompositionen mit schlagfertigen polemischen Schriften: „Der musikalische Krieg“ u. a.; Joh. Friedr. Fasch, um 1700 Kapellknabe, später Kapellmeister am Zerbster Hof und hervorragender, selbst von J. Seb. Bach geschätzter Komponist. Pantaleon

Hebenstreit wird viel genannt durch das von ihm erfundene „Pantaleon", eine Art Zimbal, mit Hämmern zu schlagen; er war Tanzmeister in Weißenfels, weitgereister Virtuos auf seinem Hackbrett, ein berühmter Geiger, später Musikdirektor in Dresden; Erdmann Neumeister, 1704—1706 Hofpastor zu Weißenfels, war Dichter ganzer Kantatenjahrgänge, die in der Komposition Kriegers, Joh. Seb. Bachs, Telemanns für die Gattung „Kirchenkantate" von erheblicher Bedeutung geworden sind, indem Neumeister die Formen der weltlichen Kantate mit Rezitativen und Arien auf die Kirchenkantate übertragen hat. Auch Joh. Seb. Bach wurde, allerdings in späteren Jahren erst, ehrenhalber zum Weißenfelser Kapellmeister „von Haus aus" ernannt; er hatte mannigfache Beziehungen zu Weißenfels, das die Heimat seiner zweiten Frau Anna Magdalena war, der Tochter des Hoftrompeters Wilcken.

Man übertreibt kaum, wenn man sagt, daß in dem kleinen Weißenfels sich alles um die Hofhaltung drehte, und daß in dieser Hofhaltung der Musik eine erste Stelle zufiel. Oper, Kirchenmusik, Ballette, Kammermusik, Tafelmusik, Jagdmusik, Serenaden, Militärmusik: tagtäglich, fast allstündlich gab es für die Weißenfelser irgend etwas zu hören, die ganze Stadt war in Musik getaucht. Was eine so musikgeschwängerte Atmosphäre für ein junges Genie wie Händel bedeutete, kann man nur in der Phantasie sich ahnend vorstellen. Gerade weil Weißenfels eine kleine Reise von Halle entfernt war, wurden die gelegentlichen Besuche dort sehnsüchtig erwartete Festtage für den Knaben, zumal da die Weißenfelser musikalischen Größen, voran der Kapellmeister Krieger, ja sogar der Herzog selbst für das begabte Kind so warme Teilnahme bekundeten. War Halle dem angehenden Künstler ein Nährboden für die Kirchen- und Kammermusik, so fühlte der künftige Opernkomponist sich vom Zauber der musikalischen Bühnenkunst in Weißenfels wohl zum erstenmal gepackt, und vielleicht keimte hier der Gedanke, die deutsche Opernkunst an jenem Orte kennen zu lernen, wo sie im höchsten Glanz sich entfaltete, der ihr diesseits der Alpen beschieden war, betreut von einem der begnadetsten Söhne des musikalischen Weißenfels, von Reinhard Keiser in Hamburg.

ZACHOW

Was bedeuteten für Händel die Lehrjahre bei Meister Zachow?

Friedrich Wilhelm Zachow, 1663 in Leipzig geboren, wurde schon in jungen Jahren (1684) Organist der Liebfrauenkirche in Halle und blieb bis zu seinem Tode 1712 in dieser Stellung. Mattheson spricht in der „Ehrenpforte" mehreremal von ihm als „dem berühmten Herrn Zachau". Bis vor wenigen Jahren war man zur Beurteilung Zachows fast ausschließlich auf Chrysanders Studien im ersten Bande der Händel-Biographie angewiesen, in der Zachow nicht gerade gut davonkommt. Erst durch Max Seifferts Studien über Zachow und die von ihm herausgegebene reichhaltige Auswahl der Werke des Hallenser Meisters (Bd. 31, 32 in den „Denkmälern deutscher Tonkunst") sind wir in der Lage, aus eigener Anschauung und auf Grund eines ausreichenden Materials ein Urteil über Zachow uns zu bilden. Die Bedeutung Zachows wächst nunmehr für uns weit hinaus über die etwas ungerechte und nicht genügend fundierte Einschätzung Chrysanders. Als Orgelkomponist, zumal in den Choralbearbeitungen, gehört Zachow der Richtung an, die in dem Nürnberger Meister Pachelbel ihren Hauptvertreter hat. Aber auch andere süddeutsche und Wiener Meister — wie Ebner, der Organist am Wiener Stephansdom, Joh. Casp. Kerll, der Münchener Orgelmeister, der Wiener Hoforganist Poglietti und schließlich Joh. Jak. Froberger, der größte deutsche Klaviermeister seiner Zeit — haben auf Zachow eingewirkt und seinen Kompositionen die Klangfülle, Mannigfaltigkeit und interessante Gestaltung gegeben, die sie auszeichnet und ziert. Als Kantatenkomponist geht Zachow von dem Vorbild seines Leipziger Lehrers, des Thomaskantors Johann Schelle, aus, doch übertrifft er sein Muster beträchtlich durch die dramatische Tendenz in Rezitativ und Arie, die späterhin Bach zu so eindringlicher Wirkung ausgebildet hat. Im Orgelspiel, im Generalbaß, der Improvisation verdankt Händel der Lehre und dem Beispiel Zachows kaum weniger als in der Komposition. Zachow war durchaus nicht engherzig, hielt dem Schüler nicht nur sein eigenes Beispiel vor, sondern wies ihn eindringlich auf das Studium der Meister hin. Händel mußte

sich Kompositionen der verschiedensten deutschen und ausländischen Komponisten abschreiben, an denen sein Lehrer ihm dann Wesen der Formbehandlung, der Technik, des Ausdrucks klarmachte. Von besonderem Interesse ist ein solches Skizzen- und Kopierbuch aus Händels Studienzeit bei Zachow vom Jahre 1698, das Händel sein ganzes Leben hindurch aufbewahrte. Noch gegen 1800 war es im Besitz der Familie von Händels Gehilfen Schmidt.

Ist das Studienbuch vom Jahre 1698 auch gegenwärtig verschollen, so sind doch Aufzeichnungen über seinen Inhalt vorhanden. Bis auf Werke von den Wiener Klavier- und Orgelmeistern Wolfgang Ebner und Joh. Jak. Froberger (1665 und 1667 gestorben) gehen die Abschriften zurück. Direkte Entlehnungen und Umbildungen von Gedanken dieser Meister sind vorläufig bei Händel nicht nachgewiesen, wohl aber solche von den Wiener und süddeutschen Meistern Poglietti, Joh. Kasp. Kerll, Gottlieb Muffat her, auch von Joh. Casp. Ferd. Fischer, dem erst vor wenigen Jahren neuentdeckten trefflichen Badenser Meister, von N. A. Strunck, dem braunschweigischen und Dresdener Kapellmeister, von dem berühmten Leipziger Thomaskantor Kuhnau und von Zachow. Außer diesen sind im Studienbuch noch J. F. Alberti (der Erfinder der sogenannten Alberti-Bässe), der große Nürnberger Orgelmeister Pachelbel, der Zittauer Meister Joh. Krieger, die Komponisten Buttstett und N. Vetter mit Abschriften vertreten gewesen. Die hier bei seinem Meister Zachow erlernte Methode des Studierens der Meisterwerke hat Händel, als seiner Natur angemessen, dauernd beibehalten. Bis in sein Alter hinein notierte er sich Motive, Abschnitte, ja bisweilen ganze Stücke anderer Meister, die ihm aus diesem oder jenem Grunde beachtenswert erschienen, als Studienmaterial in Skizzenbüchern, in die er dann nach Bedarf hineingriff und aus denen er sich das Rohmaterial zu seinen Schöpfungen holte. Bei der Erörterung der sogenannten Händelschen „Plagiate“ wird über diese Arbeitsmethode noch Näheres zu sagen sein. Eine Menge dieser Skizzenbücher werden in Händels eigener Niederschrift noch jetzt im Fitzwilliam Museum in Cambridge aufbewahrt.

Händel behielt zeitlebens eine große Verehrung für seinen Lehrer Zachow und wußte wohl, was er ihm verdankte. „Der Mann war sehr stark in seiner Kunst“, so ist Händels Ausspruch über Zachow überliefert. Am deutlichsten jedoch zeigt ein Vergleich von Zachows und Händels Kompositionen, wie viele und nicht unwesentliche Züge aus dem Werk des älteren Meisters in das des jüngeren übergegangen sind. Bei der Betrachtung der Händelschen Kompositionen wird sich Anlaß bieten, auf diese Beeinflussung durch Zachow im einzelnen hinzudeuten, nicht nur auf das technische Verfahren, die ganze Anlage und Formbehandlung, Instrumentierung bezieht sich diese Ähnlichkeit, der sogenannte „Händelsche Ton“ kann des öfteren schon bei Zachow gehört werden, und noch in Werken wie Acis und Galatea, sogar den späten Oratorien Saul, Messias, Josua finden sich deutliche Erinnerungen an Zachowsche Einfälle.

BESUCHE IN BERLIN

Von einem Besuch des jungen Händel in Berlin erzählen übereinstimmend alle Berichte über Händels Leben, ohne daß man sich daraus über die näheren Umstände und die unmittelbare Veranlassung ein klares Bild machen könnte. Wenn man nicht annehmen will, daß der älteste Händel-Biograph Mainwaring, der Händel noch zeitlich nahestand, die Anekdote erfunden hat — ein Anlaß dazu ist nicht ersichtlich —, so bleibt nur übrig zu vermuten, daß Händel sich zweimal in Berlin hat hören lassen, das erstemal etwa 1697 kurz vor dem Ableben des Vaters, das zweitemal 1702 oder 1703. Nach den neueren Forschungen über die Musik am Berliner Hofe unter der Ägide der kunstsinnigen Königin Sophie Charlotte passen andere Jahre als die genannten nicht zusammen mit den Begleitumständen der Erzählung, nach der Attilio Ariosti und Giovanni Bononcini bei Händels Empfang durch Sophie Charlotte zugegen waren. Bononcini ist erst 1702 nach Berlin gekommen, Ariosti allerdings war schon 1697 in Berlin. Auch Chrysander, fußend auf dem sonst ziemlich verläßlichen Mainwaring, erzählt, daß Händel in Begleitung des Vaters (der 1697 starb) am Berliner Hofe sich

unter großem Beifall als Klavierspieler hören ließ, von Ariosti gehätschelt und gelobt wurde, während Bononcini — Jahrzehnte später Händels Nebenbuhler in London — sich kalt und abweisend gezeigt hätte. Wie dem auch sei, ob Händel ein oder zweimal, in dem einen oder anderen Jahre in Berlin gewesen ist, der ehrenvolle Besuch bei der musikbegeisterten Königin Sophie Charlotte wird nicht spurlos an ihm abgeglitten sein. Die Königin, eine hannoversche Prinzessin, hatte in Italien und in Paris und Versailles bei Ludwig XIV. die große Kunst jener Zeit kennen gelernt. Ihre geistige Kultur war bedeutend: Leibniz, der große Philosoph, durfte sich ihren Freund nennen, und mit ihrem musikalischen Mentor in Hannover, dem weitberühmten Agostino Steffani, war sie zeitlebens in einem ausgiebigen und gehaltvollen Briefwechsel, der über musikalische Vorfälle jener Zeit uns so manchen erwünschten und interessanten Hinweis gibt. Sie war eine vorzügliche Cembalistin, verstand sich auf ihren Generalbaß und war auch in der Komposition wohl bewandert und nicht ohne Talent. Das Jahrzehnt ihrer Berliner Hofhaltung ist wie das glänzende Aufleuchten einer wärmenden Frühlingssonne, die das noch dürre Gestrüpp des Winters verklärt, aus ihm Knospen hervorlockt. Die italienische Oper findet eine Pflegestätte in Berlin. Die intimen Kammermusikaufführungen im Charlottenburger Schloß waren für die nüchterne, an dürftige musikalische Kost gewohnte Berliner Hofgesellschaft gleich einer mit erlesenen Delikatessen besetzten Tafel voller Köstlichkeiten, die allerdings nur von verwöhnten und anspruchsvollen Gaumen gewürdigt werden konnten. Für Händel wird die Bedeutung jenes Erlebnisses darin gelegen haben, daß er zum erstenmal berühmte italienische Meister bei der Ausübung ihrer Kunst hörte.

Telemann erzählt uns in seiner für Matthesons „Ehrenpforte“ niedergeschriebenen Selbstbiographie, daß er als Student zwischen 1701 bis 1704 Berlin besucht habe, und berichtet uns über die Hofoper interessante Einzelheiten: „Von Leipzig aus habe Berlin zweimahl gesehen; die Oper Polyphemo von Giov. Bononcini, und eine andere (jedoch von meinen Freunden versteckt, weil nur wenigen der Eingang erlaubet war) angehöret, worin

meistens hohe Personen, unter andern eine, hernach nach Cassel verheiratete Marckgräffin, sangen, die Königinn Sophia Charlotte aber selbst auf dem Clavier accompagnirten, und das Orchester grossen Theils mit Capell- und Concertmeistern besetzet war, als nehmlich: Padre Attilio Ariosti; die Gebrüder Antonio und Giovanni Bononcini; der Obercapellmeister Rieck; Ruggiero Fedeli; Volumier; Conti; La Riche; Forstmeier etc.“

STUDIOSUS JURIS UND ORGANIST

Im Jahre 1697, kurz nach dem Berliner Besuch, starb Händels Vater, 74 Jahre alt. Er hinterließ der Witwe und den Kindern ein geordnetes Hauswesen, so viel, daß die Erziehung des Sohnes im Sinne des Verstorbenen weitergeführt werden konnte. Noch immer hieß es für den Knaben, sich für das Rechtsstudium vorzubereiten. Seine musikalischen Studien bei Zachow wurden auf das ernsthafteste betrieben, aber auch die Schule erhielt das Ihrige. Händel absolvierte das Gymnasium und bezog im Jahre 1701 die Universität Halle, innerlich ohne Zweifel widerstrebend, aber getreu dem Wunsche des Vaters, um zunächst als studiosus juris den Vorgeschmack des ihm bestimmten Lebensberufes zu kosten. Händels Eintragung in die Universitätsmatrikel ist noch vorhanden; sie ist datiert vom 10. Februar 1702. Als Student kam Händel mitten in das Treiben einer geistigen Bewegung, die grade von Halle ihren Ausgangspunkt nahm und für den ganzen Protestantismus, die geistliche Dichtung und nicht zum wenigsten auch die deutsche Musik von einer beträchtlichen Auswirkung werden sollte. Der Pietismus war es, der damals die Gemüter in Wallung versetzte. Philipp Spener gab in seiner Schrift „Pia desideria“ (Frankfurt 1675) den ersten Anstoß zum Pietismus, indem er darauf drang, die nur halb durchgeführte Reformation zu vollenden, vom äußerlichen Dogma, von Wort und Vorschrift als unzulänglichen Dingen sich abwandte, der Durchdringung des Gemüts mit dem wahren innerlichen Christentum entgegen. Von Berlin aus gewann der Pietismus beträchtlichen Einfluß, und zumal Halle wurde ein Hort dieser Bewegung, die in der folgenden Generation durch den Grafen Zinzendorf und die

Herrenhutische Brüdergemeinde ihre Wellen weit hinaus in die Welt bis in ferne Erdteile trug. Der gesunde, die Realitäten des Lebens klar betrachtende Sinn des jungen Händel war ein natürlicher Schutzwall gegen den oft ins Weichliche, Sentimentale ausartenden Pietismus. Für Bach war der Pietismus ein Problem, mit dem er sich allen Ernstes auseinanderzusetzen hatte, Händel wurde von ihm wenig berührt. Die triefende Erbaulichkeit, die oft ins Frömmelnde oder in exaltierte Schwärmerei ausartende Gemütsverfassung der pietistischen Kommilitonen war ebensowenig Händels Geschmack zusagend, wie das rohe, wüste Treiben eines anderen Teils der Studentenschaft, ihre Zechgelage und Rauflust, für die gerade Hallenser Studenten neben den Jenensern damals besonders berüchtigt waren. Von seinem Rechtsstudium, das er wohl mit einem gewissen Ernst, seinem ganzen Charakter entsprechend, wird betrieben haben, erfahren wir nicht viel. Dagegen trat auch jetzt wieder die Musik bestimmend in seinen Lebensgang. Er war kaum einen Monat lang Student gewesen, als eine günstige Gelegenheit sich ihm darbot, seine musikalischen Kenntnisse zu verwerten und zu vertiefen. Die reformierte Domkirche in Halle war genötigt, für ihren übel beleumundeten Organisten Leporin einen Ersatz zu suchen. Als sich das gesuchte „reformierte Subject“ nicht fand, nahm man als vorläufigen Ersatz den 17jährigen lutherischen Händel. Mit 50 ganzen Reichstalern Jahresgehalt wird er am 13. März 1702 als Organist der Domkirche angestellt. Daß Händel schon damals als Jüngling einen guten Ruf als Musiker auch über Halle-Weißenfels hinaus genoß, bestätigt uns Telemann in seiner ausführlichen und fesselnden Lebensbeschreibung. Darin erzählt der um vier Jahre ältere Telemann, daß auch er wie Händel über die Jurisprudenz gegen den Willen seiner Mutter zur Musik gelangt war. Auf dem Wege von seiner Vaterstadt Magdeburg nach der Universitätsstadt Leipzig kam er wieder in starke Versuchung, den Lockungen der Musik sich hinzugeben: „Ein veranstaltes Examen brachte den Ausspruch zu wege, daß ich ein Jurist werden und der Musik gänzlich absagen sollte ... hinterließ auch meine gantze musikalische Haushaltung und begab mich 1701 nach Leipzig, da ich unterwegs in Halle, durch die Bekanntschaft mit dem da-

mahls schon wichtigen Hrn. Georg Fried. Händel beynahe wieder Notengifft eingesogen hätte."

Daß zwischen Händel und Telemann in jenen Jahren freundschaftliche Beziehungen auch weiterhin bestanden, bezeugt Telemann mit den Worten: „Die Feder des vortreflichen Hn. Johann Kuhnau diente mir hier zur Nachfolge in Fugen und Kontrapunkten; in melodischen Sätzen aber, und deren Untersuchung, hatten Händel und ich, bey öffteren Besuchen auf beiden Seiten, wie auch schrifftlich, eine stete Beschäfftigung." Dieser wohl durch Zachows Unterweisung angeregten Lust zur „Untersuchung" hat Händel wohl ein gut Teil seiner Meisterschaft zu verdanken. In Hamburg sehen wir ihn mit Mattheson etliche Jahre später in ähnlichen ästhetisch-musikalischen Disputen, und in Italien hat solche kritische Fähigkeit Händeln die besten Dienste geleistet.

Als bestallter Organist hatte Händel nun nicht nur die Gelegenheit, sondern auch die Pflicht, sich mit der Orgel und der Kirchenmusik des näheren abzugeben, und man darf wohl glauben, daß er sich dieser guten Fügung voll bewußt war und sie für seine Kunst gut ausnutzte. Es kann kein Zweifel sein, daß Händel um diese Zeit außerordentlich viel komponiert hat, wennschon es schwierig ist, von den bekannten Werken ganz bestimmte in diese Lehr- und Gesellenjahre zu setzen. Vieles von den frühen Kompositionen mag verloren gegangen, vieles auch nach Händels Gewohnheit in späteren Werken in vervollkommneter Fassung wiederverwendet sein. Ein Jugendklavierbuch lernen wir in Band 48 der Gesamtausgabe kennen. Eine Kantate von Zachowschem Zuschnitt „Ach Herr, mich armen Sünder" für Chor, Soli und Orchester gehört wahrscheinlich auch in diese Jahre, und schließlich sind etliche deutsche Lieder des jungen Händel vor einigen Jahren wieder aufgefunden worden, über die uns Max Seiffert in der Liliencron-Festschrift (1910) des näheren unterrichtet.

Von einer Anzahl Oboensonaten erzählt der englische Musikhistoriker Burney, daß sie in Händels früheste Schaffenszeit gehören. Ein Graf von Marchmont (Lord Polwarth) habe sie auf seinen Reisen durch Deutschland aufgestöbert und habe später seinem

Flötenlehrer Weidemann das Händelsche Manuskript verehrt. Weidemann, der in Händels Orchester in London spielte, habe eines Tages Händel seine Jugendarbeit gezeigt und von ihm die burschikose Bestätigung erhalten: „I used to write like the devil in those days, but chiefly for the hautbois, which was my favourite instrument.“ Ob die in den Gesamtausgaben veröffentlichten Oboesonaten mit diesen Jugendwerken identisch sind, wie die meisten Biographen annehmen, läßt sich keineswegs beweisen. Die Vollendung der uns bekannten Oboesonaten spricht jedoch dafür, daß Händel entweder seine Erstlinge in späteren Jahren vollständig umgearbeitet hat, oder daß es sich überhaupt um ganz neue Kompositionen handelt.

Um diese Zeit herum entschied sich Händels Schicksal. Er wandte sich endgültig vom Rechtsstudium ab, und mit der Entschlossenheit, die ihn in allen Dingen der Lebensführung und der Kunst auszeichnete, ging er nun schnurstracks seinem Ziel entgegen. Über diese innere Wendung wissen wir nichts Näheres. Ihr äußeres Ergebnis tat sich darin kund, daß Händel seiner Vaterstadt den Rücken kehrte, alle Vorteile, die er als Eingesessener, schon erprobter und geschätzter junger Künstler genoß, aufgab und seinem Drang in die Weite, nach Ausdehnung des Gesichtskreises folgte. Ersprießlicher als behaglich in Halle zu sitzen und brav bürgerlich ein Amt zu versehen, dünkte es ihn, die Welt kennen zu lernen, neue Eindrücke zu sammeln, sich an neuen Anregungen zu bilden, wennschon er in anderen Städten als Fremder sein Feld sich erst erobern mußte. Über seinen Abschied von Halle schweigen die Nachrichten, wir hören von ihm erst wieder aus Hamburg, im Jahre 1703.

HAMBURG

Es mag im damaligen Deutschland wohl kaum eine Stadt gegeben haben, die einem jungen Musiker verlockender hätte winken können, als Hamburg. Zu dem alten musikalischen Ruhm der volkreichen und geschäftigen Hansestadt kam damals noch etwas ganz Einzigartiges hinzu: die deutsche Oper. Zwar spielten die meisten der königlichen und fürstlichen Residenzen die Oper

als modischen Trumpf einer prunkvollen und üppigen Hofhaltung mit besonderer Vorliebe aus. Indessen handelte es sich hier fast immer um einen durchaus italienischen Import, zudem war die Oper ausschließlich ein höfisches Vergnügen, den Bürgern nur ausnahmsweise durch Gnadenbezeugung des Herrschers zugänglich. Seit 1677 hatte man in der freien Stadt Hamburg jedoch schon begonnen, die Oper den Bürgern als ein öffentliches Vergnügen darzubieten, in Nachahmung des Beispiels, das die Republik Venedig aufgestellt hatte, Venedig, das dem Handelsemporium und großen nordischen Seehafen ein maßgebendes Vorbild in vielen Dingen war. Für die derbe, urwüchsige, niedersächsische hamburgische Bürgerschaft konnte natürlich von italienischer Oper keine Rede sein, und so ergab sich aus der Lage der Dinge die Notwendigkeit, deutsche Opern zu spielen, wenn man nun schon überhaupt eine Oper fürs Volk haben wollte. Die zweite unvermeidliche Folge war, daß die volkstümliche Oper dem Geschmack der nicht gerade durch Verfeinerung und Verweichlichung sich auszeichnenden hamburgischen Bevölkerung sich anpassen mußte. Roheiten und Unflätigkeiten der Texte waren das Signum der Hamburger Opern. Auf dem Gänsemarkt, inmitten des alten Hamburg, kann man die Stätte der Hamburger Oper noch jetzt erkennen. Das Lessing-Denkmal auf dem Platz erinnert an Lessings denkwürdige dramaturgische Tätigkeit in Hamburg, das nach ihm benannte Lessing-Theater auf dem Gänsemarkt nahm wohl die Stelle der ehemaligen Opernschaubühne ein. Von dem ursprünglichen Gebäude ist gegenwärtig kaum eine Spur zu entdecken, vielleicht ist es den großen Hamburger Bränden zum Opfer gefallen. Gegenwärtig hat auch das Lessing-Theater einem Lichtspielhaus an derselben Stätte weichen müssen. Hier auf dem Gänsemarkt eröffnete die Hamburger Oper 1678 ihre Pforten mit dem Singspiel: „Der geschaffene, der gefallene und wieder aufgerichtete Mensch“ mit Musik von Theile. Geistliche Schauspiele: Die Geburt Christi, Kain und Abel, Jerusalems Zerstörung, Die Mutter der Makkabäer, waren zuerst bevorzugt, vielleicht um die Geistlichkeit zu beschwichtigen, die gegen das Teufelswerk der Schaubühne von den Kanzeln herab wetterte. Als die Pastoren sich endlich mit der Oper ausgesöhnt hatten,

starben — eine Ironie des Schicksals — die biblischen Geschichten auf dem Theater an innerer Entkräftung eines natürlichen Todes, und vom Jahre 1692 an wandte man sich immer entschiedener den weltlichen Stoffen zu. Unterdessen hatte sich schon ein gewisser hamburgischer Stil zumal der Textbehandlung ausgeprägt, der, sehr unterschieden von der preziösen, verfeinerten italienischen Diktion, mit volkstümlich derben, ausgesucht ordinären Redensarten einerseits und einem schwülstigen Wortschwall andererseits seine Trümpfe siegessicher ausspielte, und mit dieser würzigen Mischung in der Tat die verschiedenen Klassen seines Publikums köderte. Moralische Erbaulichkeiten, geschraubte Allegorien und hemmungslos derbe Possenreißereien verbrämen rechts und links die Fabel, mochte sie nun geistlichen oder weltlichen Inhalts sein. Hinzu kamen Prunk der Ausstattung, sensationelle Aufmachung des Bühnenbildes durch Architektur, Kostüme, verblüffende Effekte, Donner, Blitz, die Kunststücke der berühmten „großen Maschine", die dem „deus ex machina" seinen Namen verliehen hat, das ausgiebig agierende Ballett. Schlecht bestellt war es in den ersten Jahrzehnten mit dem Gesang, für den man einheimische Virtuosen nicht gleich den Italienern zur Verfügung hatte. Man behalf sich mit stimmbegabten Studenten, verschmähte auch eine frische Handwerksburschenstimme nicht. Erst nach geraumer Zeit wagte man es, Frauen auf der Bühne auftreten zu lassen, und hatte damit eine neue Sensation gewonnen. Freilich war es oft genug der Abhub der Weiblichkeit, der sich in gewagtesten Situationen schamlos zur Schau stellte und dem Zorn der Pastoren eine gewisse Berechtigung gab. Langsam erst verfeinerte sich der Geschmack, nach und nach lernte sich auch der deutsche Nachwuchs einen Schimmer der italienischen Gesangskunst an, aber noch in der Glanzzeit der Hamburger Oper waren Rückfälle in die früher herrschende Geschmacklosigkeit nicht gerade selten. So wird z. B. noch 1701 ein „Störtebeker und Gödge Michaelis" mit Keisers Musik auf die Bühne gebracht, eine abenteuerliche Seeräubergeschichte, bei der das Blut in Strömen floß, in Schweinsblasen gefüllt, und bei den Schlägereien und Hinrichtungen in natura das Parterre gruseln machte. Die mit echtem Rinderblut

gefüllte Schweinsblase war überhaupt ein naturalistischer Trick, zu dem die Hamburger Bühne nicht selten ihre Zuflucht nahm.

Auch abgesehen von der Oper wird die musikalische Kultur Hamburgs für den jungen Händel nicht ohne Reiz und Wert gewesen sein. Eine glückliche Fügung hat die freien Städte Hamburg und Bremen während des Dreißigjährigen Krieges neutral gehalten, so daß sie von den kriegerischen Ereignissen unberührt blieben und inmitten des allgemeinen deutschen Elends ihren Handel, ihren Wohlstand behielten, ja vermehrten. Das ganze 17. Jahrhundert hindurch hat die hamburgische Musik einen rühmlich hohen Stand. Hieronymus Praetorius, der Organist der Jacobikirche, dessen Wirksamkeit in Hamburg von 1586 bis 1629 reicht, schreibt den edelsten vielstimmigen Vokalsatz; seine doppelchörigen, sogar 16- bis 20stimmigen Motetten und Psalmen (in Auswahl herausg. von H. Leichtentritt als Bd. 29 der „Denkmäler deutscher Tonkunst") sind meisterliche Prunkstücke, der großen Venezianer Gabrieli würdig. Sein Sohn und Nachfolger Jakob Praetorius war Schüler des berühmten Amsterdamer Orgelmeisters Sweelinck, und brachte die Sweelincksche, sogenannte „nordische" Orgelkunst nach Hamburg, wo sie dann eine bevorzugte Pflegestätte fand. Orgelmeister, wie Heinrich Scheidemann, Jan Adams Reinken, hielten den Ruhm der Hamburger Kunst hoch. Reinken, der fast 100 jährig im Jahre 1722 starb, war ein so berühmter Virtuos auf der Orgel, daß der junge Bach wiederholt zu Fuß von Lüneburg nach Hamburg wanderte, um den Altmeister spielen zu hören. Es kann kaum bezweifelt werden, daß der junge Händel, als Orgelspieler erzogen, in Hamburg Beziehungen zu dem alten Reinken hatte, wennschon direkte Nachrichten darüber uns nicht überliefert sind. Die wohlhabende Hamburger Kaufmannschaft protegierte auch ein weitberühmtes Collegium musicum, das Matthias Weckmann (aus der Schule von Schütz und Jakob Praetorius) im Jahre 1668 begründet hatte, eine Art fashionablen Musikvereins, in dessen Veranstaltungen die Mitglieder aus der besten hamburgischen Gesellschaft erlesener Darbietungen durch einheimische und fremde Musiker sich erfreuen durften. Über dies im Refektorium des Doms tagende Collegium berichtet uns der mitteilsame und

sachkundige Mattheson: „Man brachte 50 Personen zusammen, die alle dazu beitrugen. Es wurden die besten Sachen aus Venedig, Rom, Wien, München, Dresden etc. verschrieben, ja es erhielt dieses Collegium solchen Ruhm, daß die grössesten Componisten ihre Nahmen demselben einzuverleiben suchten.“ Neben Weckmann war der Kantor Christoph Bernhard aus Danzig in der Zeit von 1664 bis 1674 die wichtigste musikalische Persönlichkeit im Collegium. Er war neben Heinrich Schütz in Dresden Vizekapellmeister, und schon so berühmt, daß man ihn in Hamburg wie einen fürstlichen Besucher einholte: „Bernhard kam an, und die vornehmsten der Stadt Hamburg fuhren ihm, mit 6 Kutschen biß Bergedorff, zwo Meilen entgegen. In die erste Kutsche setzten sie Weckmann und zween vornehme Liebhaber der Musik. Die anderen 5 Kutschen folgten in der Ordnung, jede mit 4 Personen.“ Hat auch dies Collegium keinen dauernden Bestand gehabt, so sind doch seine Nachwirkungen nicht gering gewesen. Kurz bevor Händel nach Hamburg kam, lebte es in einer neuen, den Zeitumständen entsprechend noch luxuriöseren Form wieder auf. Mattheson erzählt uns, daß 1700 und 1701 der „Kaiserliche Abgesandte im Niedersächsischen Kreis“, ein Graf von Eckgh, Konzerte abhielt, deren Seele Reinhard Keiser war: „Erwehnte Konzerte wurden alle Sonntage, den Winter über, 1700, 1701 mit solcher Pracht und Herrlichkeit gehalten, daß ich an Königl. Höfen dergleichen Überfluß bey Assembleen gesehen zu haben, mich nicht erinnere. Es wohnten den Versammlungen bisweilen 3 oder 4 Fürsten mit bey, welche nach geendigter Musik, auf das kostbarste bewirthet, und mit Spielen belustigt wurden. Ich war nicht nur ein Mitglied desselben Concerts, sondern mit Eberhard Reinwald, dem starcken Violinisten, ein Director, und zugleich Musikmeister des gräflichen jüngsten Fräuleins. Die Conradinn, die Rischmüllerinn, die Schoberinn und alles, was nur am geschicktesten zu finden war, konnte man daselbst sehen und hören. Wir hatten nebst reichlicher Bezahlung, einen Schencktisch, desgleichen an Tockaier und anderen sehr raren Weinen wenig zu finden sind, und ein jeder genoß, was ihm beliebte. Keiser führte sich dabey mehr als ein Cavallier, denn als ein Musikus auf.“

Zwanzig von Keisers Opernpartituren sind uns als letzte Trümmer seines verschwenderisch angewendeten Besitzes noch erhalten (zumeist in seinen eigenen Handschriften in der Berliner Staatsbibliothek). Dazu kommen noch Kantatensammlungen, eine Passionsmusik und mancherlei andere geistliche Kompositionen aus den späteren Jahren des Niederganges. Epikureer in der Kunst wie im Leben, hatte Keiser nicht den Ernst, die zähe Ausdauer, die unbeirrbare Hingabe an sein künstlerisches Lebenswerk, die das Zeichen der großen Schaffenden ist. Der geniale, aber leichtsinnige und charakterschwache Mann war nicht berufen, die Lese einzuheimsen, für die er die Saat ausgelegt hatte, deren frühlingsfrisches Knospen die kurze Sonnenstunde seines langen, im Halbdunkel verrinnenden Lebenstages so lieblich schmückt.

Zur Zeit, als der junge Händel sich nach Hamburg wandte, im Jahre 1703, war Keisers gewinnende und durch ihre Genialität und Liebenswürdigkeit bezaubernde Persönlichkeit eben in erstaunlichem, zur Bewunderung zwingenden Aufstieg auf die steile Höhe gelangt, die auf die Dauer zu behaupten sein Geschick ihm nicht vergönnte. Auch persönliche Beziehungen, über die wir nicht mehr unterrichtet sind, mochten Händels Entschluß beeinflußt haben: Keiser war aus der Weißenfelser Gegend gebürtig, jenem selben Weißenfels, das auch dem jungen Händel so manche künstlerische Anregung gegeben hat bei seinen häufigen Besuchen der musikerfüllten Residenz vom benachbarten Halle aus. Keiser war nur elf Jahre älter als Händel; gemeinsame Bekannte in Weißenfels mochten die Bekanntschaft der beiden Künstler vermittelt haben. Wie dem auch sei, wir finden Händel im Jahre 1703 im Hamburger Opernorchester, unter Keisers Direktion, am zweiten Geigenpult.

Über Händels Aufenthalt in Hamburg und seine Erlebnisse während dieser Zeit ist nur wenig überliefert, außer dem, was Johann Mattheson in seiner „Ehrenpforte“ vom Jahre 1740 unter dem Artikel „Händel“ uns mitteilt. Mattheson, ein gebürtiger Hamburger, war dem vier Jahre jüngeren Händel schon zu Beginn des Hamburger Aufenthalts als ortskundiger, wohlhabender und angesehener Freund eine wertvolle Bekanntschaft. Am 2. Juli 1703 wurde Mattheson mit Händel „auf der ham-

burgischen Maria-Magdalena-Orgel bekannt". Eine Zeitlang war Händel, wie Mattheson berichtet, täglicher Mittagsgast bei Matthesons Vater. Mattheson führte ihn auch in die Hamburger Gesellschaft ein, vermittelte Unterrichtsstunden in guten Häusern, nahm sich seiner überhaupt vielfach an, etwas geschäftig und gönnerhaft allerdings, wie dies in seinem eitlen und selbstbewußten Wesen begründet war. Mattheson, eine der merkwürdigsten Persönlichkeiten seiner Zeit, hatte in jenen Jahren allerdings noch nicht jene fast unübersehbare Reihe musikalischer Schriften verfaßt, durch die er für uns beträchtliche Bedeutung hat als Autorität über die mannigfachsten musikalischen Angelegenheiten seines Zeitalters. Aber schon als junger Mann verblüffte er durch die Fülle seiner Talente. Er war ein trefflicher Klavier- und Orgelspieler, ein tüchtiger Komponist, dazu ein geübter Bühnensänger, der jahrelang in der Hamburger Oper als Tenorist sich auszeichnete. Als Siebzehnjähriger schon komponierte er seine erste Oper, „Die Plejaden", sang die Hauptrolle auf der Bühne und dirigierte vom Klavier aus das Orchester, sobald er von der Bühne abtreten konnte. Im Hause des englischen Gesandten in Hamburg wurde er zuerst Hauslehrer, dann Geheimsekretär. In seinen späteren Jahren hielt ihn zunehmende Schwerhörigkeit von der praktischen Musik mehr und mehr fern; er teilte seine außerordentliche Arbeitskraft zwischen seinem Amt in der Gesandtschaft, seinem Posten als Musikdirektor im Dom und der Arbeit an den Dutzenden seiner dickleibigen Bücher. In seiner „Ehrenpforte" hat er sein tätiges Leben überaus interessant in aller Ausführlichkeit selbst geschildert.

In das erste Jahr seiner Freundschaft mit Händel fällt eine vergnügliche Fahrt der beiden jungen Künstler nach Lübeck, am 17. August 1703, wo sie dem berühmten Altmeister Dietrich Buxtehude ihre Aufwartung machten. Mattheson erinnert Händel in dem „Ehrenpforten"-Artikel an den „Taubenkrämer, der mit uns damahls auf der Post nach Lübeck fuhr", erzählt ferner, daß der Zweck der Reise war, dem greisen Buxtehude einen Assistenten und späteren Nachfolger zu empfehlen, als welcher Händel hätte in Betracht kommen können. Da aber nach der patriarchalischen Sitte der ehrbaren Organistenhäuser bei der

Anwartschaft auf die Amtsnachfolge auch im Bedarfsfalle die eheliche Verbindung mit einer ledigen Tochter des Amtsverwesers oft eine unerläßliche Bedingung war, so zerschlug sich die Hoffnung Händels ziemlich rasch, wenn er etwa eine solche überhaupt ernsthaft sollte gehegt haben. Auf die ältliche Jungfrau verzichtete er ohne sonderlichen Schmerz, und „nach vielen empfangenen Ehrenerweisungen und genossenen Lustbarkeiten", nachdem sie auch „anbey wohlgedachtem Künstler in seiner Marien-Kirche mit würdiger Aufmerksamkeit zugehört" hatten, zogen die beiden lebenslustigen jungen Männer ihres Wegs von dannen. Es sei daran erinnert, daß auch Sebastian Bach etwa zwei Jahre später von Lüneburg aus eine lange Pilgerschaft zu Fuß über Hamburg nach Lübeck machte, um dort die gewaltige Orgelkunst Buxtehudes kennen zu lernen und von ihr zu profitieren. Daß Buxtehudes geniale Orgelkunst und meisterliche Kantatenbeherrschung es Händel angetan hat, ist aus dem näheren Vergleich der Werke beider Künstler ersichtlich. Max Seiffert (im „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters") und André Pirro in seiner ausführlichen und vorzüglichen Schrift über Buxtehude haben uns zu solchem Vergleich die Wege gewiesen. Von Buxtehudens im Instrumentalen wurzelnder Kunst sind bei dem mehr vokal denkenden Händel nur wenige direkte Entlehnungen und Zitate festzustellen, zwei Fugenthemen des Lübecker Meisters, denen Händel in neuer Fassung einen Ehrenplatz gönnte in dem zweiten Messias-Chor („Und er wird läutern sie") und im Finale des 12. Concerto grosso. Noch mehr mochte ihm freilich die Macht und der Schwung gewisser Buxtehudischer Kantatenchöre im Ohr haften geblieben sein, wie z. B. ein „Halleluja" aus einer Abendmusik vom Jahre 1700 (neu veröffentlicht in dem Buxtehudes Kantaten gewidmeten Band der „Denkmäler deutscher Tonkunst") schon fast Händelsch erscheint, im ganzen Charakter, in der Klangwelt, ohne daß man von direkter Entlehnung reden könnte.

Mattheson erzählt, daß Händel „zu der Zeit sehr lange, lange Arien setzte und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschicke oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten; wurde aber bald, durch die hohe

Schule der Oper, gantz anders zugestutzet. Er war starck auf der Orgel: stärcker als Kuhnau, in Fugen und Contrapuncten, absonderlich ex tempore; aber er wuste sehr wenig von der Melodie, ehe er in die hamburgische Opern kam. Hergegen waren alle kuhnauische Sätze überaus melodisch und singbar: auch die zum Spielen eingerichteten."

Man erinnert sich, daß schon in Halle zwischen Telemann und Händel solche Untersuchungen über die Natur der Melodie gepflogen worden waren. Inwiefern Matthesons Urteil über Händels schwache melodische Geschicklichkeit berechtigt war, läßt sich mangels Unterlagen durch unzweifelhafte Werke aus der Halleschen und frühen Hamburger Zeit nicht entscheiden. Doch spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß für Händel in der Tat die leichte Grazie und das singbare Wesen, die knappe Fassung der Keiserschen Melodien etwas Neues waren, und daß er der hamburgischen Oper im Melodischen viel verdankte.

Im Jahre 1704 hatte Mattheson die Absicht, eine große Reise nach Holland, England, Frankreich und Italien zu unternehmen. Er kam bis Holland. Von seinen Erfolgen in Amsterdam erzählt er, seinen „starken Konzerten auf der Dule, in Gegenwart der prächtigen, portugiesischen Juden, die sich als Könige und Königinnen aufführten", von der ausgeschlagenen Berufung an die Orgel der großen Harlemer Pfarrkirche, von dem Drängen der Eltern und Freunde in Hamburg auf seine Rückkehr. Zumal der „verbindliche und nachdrückliche Brief von Händeln" habe ihn bewogen, auf die weitere Reise zu verzichten und sofort nach Hamburg zurückzukehren. Besagter schmeichelhafter Brief Händels wird von dem eitlen Mattheson teilweise zitiert und mag auch hier wieder angeführt sein, zumal da briefliche Mitteilungen Händels nur spärlich auf uns gekommen sind. Händel schreibt am 18. März 1704 u. a.: „Ich wünsche vielmahl in dero höchstangenehmen Conversation zu seyn, welcher Verlust bald wird ersetzet werden, indem die Zeit herankömmt, da man, ohne dero Gegenwart, nichts bey den Opern wird vornehmen können. Bitte also gehorsamst, mir dero Abreise zu notifizieren, damit ich Gelegenheit haben möge, meine Schuldigkeit durch deroselben Einholung mit Mlle. Sbülens, zu erweisen."

Über Händels erste Tätigkeit im Opernorchester erzählt uns Mattheson: „Anfangs spielte er die andere Violin im Opernorchester und stellte sich, als ob er nicht auf fünfe zählen könnte, wie er denn von Natur zum dürren Schertz sehr geneigt war. Als es aber einsmahls am Clavierspieler fehlte, ließ er sich bereden, dessen Stelle zu vertreten, und bewies sich als ein Mann; ohne daß es jemand anders, als ich, vermuthet hätte.“ Aber auch bei einer anderen Gelegenheit, die für Mattheson einigermaßen peinlich verlief, bewies sich unser Händel „als ein Mann“. Er spielte, wie dies seines Amtes war, das Cembalo bei den Opernaufführungen, auch am 5. Dezember 1704, als Matthesons dritte Oper „Cleopatra“ in Szene ging. Mattheson, in seiner Eitelkeit streng darauf bedacht, sich nach allen Seiten im vollsten Glanze zu zeigen und seine Vielseitigkeit dem Publikum so recht überzeugend vor Augen zu führen, dirigierte nicht nur, sondern sang auch die Rolle des Antonius, und ging schließlich, nachdem Antonius sich „wohl eine halbe Stunde vor dem Beschluß des Schauspiels entleibet“ hatte, von der Bühne wiederum ins Orchester, um den Rest der Oper zu akkompagnieren, „welches doch unstreitig ein jeder Verfasser besser als ein anderer, thun kann“. Der bescheidene und aufrechte Händel, der am Klavier saß, mochte dieses Benehmen Matthesons mit innerem Grimm angesehen haben. Als Mattheson nun Händels Platz am Flügel einnehmen wollte, rührte sich Händel nicht von seinem Sessel und gab so vor aller Augen Mattheson der Lächerlichkeit preis. Mattheson in seiner Wut ohrfeigte Händel beim Verlassen des Theaters, Händel blieb die Antwort nicht schuldig. Auf dem Gänsemarkt vor dem Theater, vor einer großen Menge Zuschauer, fochten die beiden jungen Männer mit ihren Degen ein regelrechtes Duell aus, das glimpflich ablief, da Matthesons Klinge an einem großen metallenen Rockknopf Händels absprang. „Durch Vermittlung eines der ansehnlichsten Ratsherren in Hamburg, wie auch der damahligen Opernpächter“ kam bald eine Aussöhnung zustande, und unter dem 30. Dezember berichtet Mattheson, daß er „die Ehre hatte Händeln bey sich zu bewirten“ und daß sie beide am selben Abend gemeinsam der Probe von Händels Oper „Almira“ beiwohnten, und „seitdem bessere Freunde wurden als vorher“.

Die Vorgeschichte des Streites erzählt uns Mattheson, offensichtlich darauf bedacht, Händel ins Unrecht gegen sich zu setzen. Demgemäß ließ „den siebenden November dieses Jahres 1704 der damahlige Königl. Gros-Britannische Gesandte im Niedersächsischen Kreise, Hr. Johann von Wich, unsern Mattheson, zur Unterweisung seines Sohnes, welcher dem Vater hernach in der Würde gefolget ist, berufen, und, gegen ein ansehnliches Jahrgeld, zur allgemeinen Aufsicht der Erziehung als Hofmeister bestellen: welcher Beruf denn auch der wahre Anfang seines dauerhafftesten Glückes, aber zugleich eine Mitursache zu neuer Misgunst gewesen ist. Denn, es hatte vorhin ein gewisser und schon genannter Mann diesen Posten zur Helffte bekleidet, nehmlich, so viel die Musik oder den Unterricht auf dem Clavier betraff; die Verrichtungen aber einigermassen versäumet; welches ihm vorgehalten und übel genommen wurde: daher er denn auf Mattheson einen heimlichen Groll warff, und mit demselben Groll in der ersten Adventswoche, loßbrach. Obbesagter Virtuose, welcher damahls, unter Mattheson's Oberaufsicht, das Clavier schlug, wollte sich nicht allerdings bequemen, von demselben in musikalischen Dingen geziemenden Befehl anzunehmen; darüber ihm aber, wie es zum Gefechte kam, bald übel mitgefahren wäre“.

In jenem Jahre 1704 war die Hamburger Oper von besonderen Schwierigkeiten bedrängt. Matthesons Reise nach Holland erklärt sich, weil „die Opern 1704 aus gewissen Ursachen still lagen“. Diese Ursachen waren indessen nach wenigen Monaten beseitigt, denn Mattheson berichtet, daß „bei den wieder angefangenen Singspielen“ ein neidischer Gegner, „der hernach zum Organisten in London gediehen und endlich in America gestorben ist“, ihn am 9. Juli zu einem „förmlichen Zweikampf in offenem Felde“ nötigte, bei dem Mattheson, wie er selbstgefällig hervorhebt, mit seiner Klinge gehörig dreinschlug. Wiederum „wurden die Opern verboten“, und erst am 20. Oktober begannen die Vorstellungen mit Matthesons obengenannter Cleopatra, nachdem Mattheson sich den Sommer über in Mecklenburg „mit der Jagd und dem edlen Landleben belustigt“ hatte. Ob Händel an diesen Ferienfahrten teilgenommen hat?

DIE ERSTLINGE IN ORATORIUM UND OPER

Für den Komponisten Händel ist 1704 besonders wichtig, weil in diesem Jahre seine ersten größeren Versuche auf dem Gebiet des Oratorischen und Dramatischen reiften, die „Passion nach dem Evangelium Johannes“ und die Oper „Almira“. Händel hatte die Bekanntschaft des Schriftstellers Christian Postel gemacht. Postel war neben dem Wolfenbütteler Geheimen Sekretario und Hofpoeten C. F. Bressand der Haupttextdichter der Hamburger Opern. Jahrelang hatte er mit Keiser zusammengearbeitet. Obschon seine Libretti, wenn wir sie jetzt lesen, wegen ihrer abgeschmackten Diktion uns literarisch unannehmbar erscheinen, so genossen sie unter den Zeitgenossen, die durch Besseres nicht verwöhnt waren, dennoch eines ungemessenen Ruhmes, und rein vom dramaturgischen Gesichtspunkt angesehen, haben sie wohl ihre Meriten. Zur Zeit, als Händel ihm nähertrat, war Postel der Operntexte schon etwas überdrüssig geworden und hatte sich auf epische Stoffe geworfen, darunter einen unvollendeten „Wittekind“, der später nicht ohne Einfluß auf Klopstock geblieben ist. Noch ein Jahr vor seinem Tode schrieb Postel für Händel einen Passionstext nach dem 19. Kapitel des Evangeliums Johannes. Nach Chrysanders Untersuchungen ist es nunmehr ziemlich sicher, daß Postel-Händels Passion in der Karwoche 1704 zur Aufführung kam. In denselben Tagen wurde auch Keisers Oratorium: „Der Blutige und Sterbende Jesus“ zu einem Text von Hunold-Menantes gesungen, indem nach dem Muster italienischer Oratorien eine neumodische Anlage durchgeführt war, aus der deutschen Passion sowohl der Bibeltext wie auch die Choräle ausgelassen wurden, und die Reimereien des Textdichters ungemischt das Ganze bestritten. Die Neuerung fand gewichtige Gegner; ein Pastor Büsing „schmähete von der Kanzel auf den Autoren und Komponisten, insonderheit, daß der Evangelist nicht mitsang“. Postel und Händel hielten sich nicht streng an die wenig bewährte Neuheit, und mischten in die Reime zweifelhafter Güte die Kernsprüche des Evangelisten ein, wennschon sie auf die althergebrachten Choräle verzichteten. Händels Passion ist (wahrscheinlich in

seiner eigenen Niederschrift) in der Berliner Bibliothek (in der sogenannten Pölchauschen Sammlung) erhalten. Über die näheren Umstände der Aufführung jedoch fehlt es an jeder Nachricht. Selbst der geschwätzige Mattheson würdigt die Passion in seinem Händel-Artikel der „Ehrenpforte“ mit keiner Silbe. Vielleicht fiel Händels Arbeit gerade in die Wochen, in denen Mattheson seine schon erwähnten Konzerte in Holland gab, so daß diesmal Händel auskam, ohne daß der eitle Kollege sein placet und seinen Segen dazu gab. Möglich, daß ihn diese Vernachlässigung kränkte, er deswegen dem Werke gram wurde. Vielleicht auch wollte er sich rächen für die ihn verletzende Nichtachtung, mit der in späteren Jahren Händel seine wiederholten höflichen Aufforderungen vollkommen ignorierte, für die musikalische „Ehrenpforte“ Lebensnachrichten über sich beizusteuern. Genug, er zerfetzte die Partitur noch zwei Jahrzehnte später in einer ebenso niederträchtigen wie sachlich merkwürdigen Kritik, von der bei Besprechung der Partitur noch des näheren zu berichten sein wird. Neuerdings ist von Randall („Zeitschr. der Intern. Mus.-Gesellsch.“ VI) die Echtheit der Händelschen Johannes-Passion aus inneren Gründen angezweifelt worden. Seine Beweise erscheinen indes kaum überzeugend. Schon die Frage, wer der weltberühmte Komponist sein könnte, von dem Mattheson spricht, wenn nicht Händel, bringt Randalls Argumente ins Wanken. Es gab in Hamburg außer Keiser und Händel gegen 1705 keinen weltberühmten Komponisten, und es bleibt sehr fraglich, ob man Keiser überhaupt einen solchen Rang jemals selbst in Hamburg zugestanden hat.

Auch mit Händels „Almira“ war ein Skandal verknüpft, der mit seinem Ausbruch allerdings nicht Jahrzehnte auf sich warten ließ, sondern das Werk von Anbeginn an getreulich begleitete. Noch einige Monate vor der Passion ging Händel an die Komposition seiner ersten Oper, die er Szene für Szene dem gönnerhaften Mattheson zur Begutachtung unterbreitete. Die Berliner Bibliothek bewahrt jetzt noch eine Partitur der Almira, von Matthesons Hand geschrieben, mit Zusätzen und Korrekturen von Händels Hand. Den Text hatte Friedrich Christian Feustking nach einer italienischen Vorlage bearbeitet und in deutsche

Reime gebracht, die zwar von dem bewährten Postel gebilligt wurden, in dem Schriftsteller Hunold-Menantes und seinem Freunde Barthold Feind jedoch wütende Widersacher fanden. Über Feustkings allerdings miserable Almira-Dichtung entspann sich zwischen den genannten Kampfhähnen ein Pasquillen- und Pamphletenkrieg, der Jahre hindurch währte, durch die Grobheit und Niedertracht der Kampfesweise gerade zu einer hohen Schule des literarischen Hieb- und Faustkampfes wurde, und in der saftigen Fülle seiner Unflätigkeiten seinesgleichen sucht. Auch das Publikum wälzte sich mit Wonne in diesen schmutzigen Wortfluten, nahm Partei hüben und drüben, wie dies im 18. Jahrhundert des öfteren sich ereignete, in London bei dem Streit zwischen Händel und der Beggars opera, in Paris bei dem leidenschaftlichen Kampf der Buffonisten und Antibuffonisten, später zwischen den Anhängern Glucks und Piccinis. Der Hamburger Federkrieg fand nach allerlei Verquickungen mit demagogischen Verhetzungen und kirchlichem Hader seinen Höhepunkt erst 1708, als schließlich kaiserliche Truppen einschritten und den Tumulten in der Bürgerschaft ein gewaltsames Ende setzten. Chrysander schätzt die Zahl der Flugschriften, die sich an die Almira-Affäre knüpften, auf gegen zweihundert. Sie begannen mit einer Parodie von Hunold-Menantes auf Feustkings erste Almira-Arie, als Revanche für Feustkings abfällige Bemerkungen im Parterre des Opernhauses über Hunolds Nebukadnezar-Text. Feustking, ein Pastor in der Hamburger Umgegend, war ein sonderbarer Heiliger. Er war schon als Student der Theologie aus Wittenberg verwiesen worden wegen Anrempelung eines Professors, machte schon damals von sich reden wegen eines „scandaleusen Carmen“ auf eine Jungfer Braut an ihrem Hochzeitstage, nachdem sie ihn als Liebhaber abgewiesen hatte. Mit groben Unflätigkeiten in seinem Textbuch zu Matthesons Cleopatra hatte der geistliche Herr starkes Ärgernis erregt, wie ihm überhaupt des öfteren der Venusdienst vorgehalten wird. Daß sein Gegner Feind von Opernsängerinnen öffentlich Ohrfeigen erhalten hat, ist natürlich für Feustking eine Wonne. Einige Titel der Hamburger Flugschriften müssen hier genügen, um Ton und Wesen der groben und flegelhaften Klopffechter, die einander nicht viel

nachgaben, zu kennzeichnen. „Der wegen der Almira abgestriegelte Hostilius“ von Feustking provozierte Berthold Feinds Antwort: „Comicus vapulans oder Hans Sachsen's Poltergeist, in dem Concipienten des gestriegelten Hostilii natürlich dargestellet und cum animadversionibus abgewiesen.“ Von Feustking folgt „die andere Bastonade“, darauf erscheint: „Bartholdi Feindes straffende Trost-Schrifft an Hrn. Fridr. Christ. Feustking, Predigern zu Tolcke in Angeln, über seine Flagellationem spontaneam oder jämmerliche Selbstgeißelung durch die Hostilische Bastonaden.“

Ab und zu fällt Händels Name in diesem Wust von groben Beschimpfungen, schlagfertigem Spott, Geist und Gemeinheit. Es tut sich hier ein Blick auf in Händels Umgebung, der es erklärlich macht, weshalb für Händel auf die Dauer in Hamburg seines Bleibens nicht sein konnte.

Feustking hatte sein Machwerk ursprünglich für Reinhard Keiser verfertigt. Es erschien bei Friedrich Konrad Greflinger unter dem Titel: „Der in Krohnen erlangte Glücks-Wechsel oder: Almira, Königin von Castilien. In einem Singspiel auf dem grossen Hamburgischen Schauplatz vorgestellet.“ Keiser hatte mit der Komposition der Oper begonnen, aber aus irgendeinem Grunde die Lust an der Arbeit verloren, und sich des jungen und noch unerprobten Händel als Nothelfers bedient. Er konnte so, was ihm als Opernleiter wichtig war, ohne eigene Mühe die neue Oper zur Zeit herausbringen, und sah in Händel wohl kaum einen gefährlichen Rivalen. Mit Feuereifer ging Händel ans Werk. Die Proben begannen im November 1704. Die Händel-Matthesonsche Ohrfeigen- und Duellaffäre am 5. Dezember verzögerte natürlich die Aufführung. Keiser und einer der „ansehnlichsten Ratsherren“, Drüsicke, bemühten sich um die Versöhnung der Gegner, die am 30. Dezember mit einem solennen Essen bei Mattheson gefeiert wurde, worauf die beiden gemeinsam zur Probe der Almira sich begaben.

Am 8. Januar 1705 fand die erste Aufführung der Händelschen Oper statt. Sie brachte Händel einen so starken Erfolg ein, daß sie bis zum 25. Februar den Spielplan beherrschte, etwa zwanzigmal gegeben werden konnte. Auch später noch ist sie nicht selten

aufgeführt worden. Mattheson hat in seiner „Critica musica“ vom Jahre 1722 seinen Anteil an Händels Erfolg ganz gehörig herausgestrichen: „Wie ein gewisser Weltberühmter Mann zum ersten mahl hier in Hamburg kam, wuste er fast nichts, als lauter regelmäßige Fugen zu machen, und waren ihm die Imitationes so neu, als eine fremde Sprache, wurden ihm auch eben so sauer. Mir ist es am besten bewust, wie er seine allererste Opera Scenenweiß zu mir brachte, und alle Abend meine Gedanken darüber vernehmen wollte, welche Mühe es ihm gekostet, den Pedanten zu verbergen.“ Der außerordentliche Eindruck, den Händels Erstlingsoper machte, belehrte Keiser darüber, daß ihm in Händel ein gefährlicher Rivale erwuchs, dem er dazu noch die Wege geebnet hatte, indem er selbst ihn zur Arbeit an der Almira angestiftet hatte. Auf kleinliche Weise rächte sich Keiser an Händel. Im Druck seiner 1706 gegebenen Oper „La fedeltà coronata“ konnte er sich nicht enthalten, einige seiner eigenen Almira-Arien an jener dafür ganz ungeeigneten Stelle abzudrucken, offenbar um durch einen Vergleich mit Händels Stücken zu den gleichen Texten Händel in den Augen der Musikliebhaber herabzusetzen. In der Vorrede schreibt Keiser: „Einige Arien aus meiner Almira habe deßwegen hineingerücket, weil dieselbe bereits vor 2 Jahren, ehe allhier Almira auffgeführt, componiret, und damit sie nicht eben gar versteckt blieben.“ Daß sie ans Licht kamen, dafür sorgte Keiser auch dadurch, daß er die ganze Oper Almira mit einigen Auslassungen und kleineren Textänderungen noch einmal komponierte und im Jahre 1706 aufführen ließ, unter dem Titel: „Der durchlauchtige Secetarius, Oder: Almira, Königin in Castilien, In einem Sing-Spiel Auf dem großen Hamburgischen Schau-Platz Auffgeführet und in die Music gesetzt durch Reinhard Keisern, Hochfürstl. Mecklenburgis. Capell-Meistern.“ Im Vorwort zu einer 1706 gedruckten Sammlung: „Componimenti musicali. Oder: Teutsche und Italiänische Arien, nebst unterschiedlichen Rezitativen aus Almira und Octavia“ kommt Keiser zum drittenmal auf die Händel-Angelegenheit zurück, die ihm offenbar keine Ruhe ließ. Auf Händel, obschon sein Name nicht genannt ist, fallen bissige Bemerkungen: „Etliche Sätze Recitativ sind den Lernen-

den der Theatralischen Composition zu Gefallen beygefügt worden, weil man bisher sowoll bey vielen Italiänern als schier allen Teutschen große Ignorance hierin angetroffen, welches denen, so der Regeln kundig leicht in die Augen fallen wird, wenn sie sich die Mühe geben, solches zu conferiren. Diejenigen aber, so auff diesen Unterscheid nicht reflectiren, noch in Betrachtung ziehen, daß eine expression im Recitativ einem verständigen Komponisten offt ebenso viel Kopfbrechens als die Invention und Ausführung einer Aria verursachen, denen hat man schon mehr Nachricht gegeben, als ihnen dienlich und gönnet man ihnen gern das Plaisir, daß sie ihr Vergnügen an der Invention eines Gassenhauers der Dorff-Geiger, ihrer Collegen, suchen.“ Die Bemerkungen über die „Lernenden der theatralischen Composition“ und die „Dorff-Geiger“ waren wohl deutlich genug, um an die richtige Adresse zu gelangen. Weiterhin heißt es bei Keiser: „Gewisse Umstände haben dieses Propos verzögert“ (nämlich den Druck der Arien des dritten Almira-Akts) „und haben verursacht, daß die Composition nur soweit imprimiret als sie der Herr Verfasser vor seiner Abreise nach Weißenfels . . . fertiggestellt.“

Mit diesen Worten wird schamhaft verhüllt die Katastrophe angedeutet, die damals Keiser durch sein üppiges und leichtfertiges Leben zum finanziellen Ruin brachte. Er mußte, um dem Schuldgefängnis zu entgehen, in aller Eile nach Weißenfels flüchten. Mattheson erzählt uns, daß von 1703 an vier Jahre hindurch Keiser ein „Pachter und Mitregent des Opernwesens war . . . Um diese Zeit stellte sich seine gewisse Mutter bey ihrem wahren Sohne in Hamburg ein. Da ging es in floribus; doch nur im Anfange.“ Liederliche Kumpanen praßten mit Keiser: „Graupner (der den Flügel spielte) und Grünewald (der Bassist) wusten sich das damahlige Wolleben gut zu nutz zu machen; das liebe Frauenzimmer hatte jedoch den grössesten Theil daran . . . das flüchtige Glück irrte gewaltig umher. Man konnte mit der Rechnung nicht fertig werden.“ Mattheson deutet an, daß er wohl viele pikante Details zu erzählen wüßte, hält sie indes aus Nachsicht für Keiser zurück: „Allein es sind theils solche Dinge, die der Mensch, vom Weibe geboren, selbst weder wissen noch ändern

kann, theils auch mit solchen abentheuerlichen Umständen vergesellschaftete Zufälle, die sich ... dennoch besser in einem musicalischen Roman, als in einer Ehrenpforte schicken würden.“

Es spricht für den geraden Sinn, das zielbewußte Streben, die innere Tüchtigkeit des jungen Händel, daß er in das liederliche Treiben der lockeren, ausschweifenden Theaterleute sich ebensowenig hineinziehen ließ, wie früher in Halle in die wüsten Studentenkneipereien und die Frömmelei der Pietisten, wie später in Italien alle Verlockungen von ihm abglitten, die ihn aus seiner für richtig erkannten Bahn abzulenken drohten. Durch den Erfolg der Almira ermutigt, beeilte sich Händel, seine zweite Oper fertigzustellen, und schon am 25. Februar 1705 erschien, unmittelbar nach der langen Reihe von Aufführungen der Almira, der „Nero“, nach seinem vollständigen Titel: „Die durch Blut und Mord erlangte Liebe. Oder Nero.“

Nur das miserable Textbuch von Feustking ist uns erhalten, die Partitur ist verschwunden. Mattheson verabschiedete sich in der Rolle des Nero als Bühnensänger vom Hamburger Publikum. Auch Händel verließ von dieser Zeit ab das Opernorchester und widmete sich seinen zahlreichen „Scholaren“, seine bürgerliche Existenz dadurch festigend. Bei seinem bescheidenen, sparsamen Leben konnte er im Laufe der nächsten Jahre ein kleines Kapital ansammeln, vielleicht schon damals von dem Wunsche beseelt, sich die Reise nach Italien zu ermöglichen. Die Keisersche Geschäftsführung der Oper hatte den Zusammenbruch herbeigeführt. Der neue Direktor Johann Heinrich Sauerbrey versuchte es damit, noch mehr dem Geschmack der großen Menge zu schmeicheln und die Aufführung auf Sensationen zuzuspitzen. Er begann 1707 mit einem sogenannten Pasticcio, einem Gemengsel von italienischen, französischen, hochdeutschen und plattdeutschen Texten, das sich betitelte: „Der angenehme Betrug oder der Karneval von Venedig.“

Da Keisers Beliebtheit im Augenblick geschädigt war, strahlte Händels Stern wieder heller. Sauerbrey bestellte eine Oper bei ihm, die man nachher wegen ihrer übermäßigen Länge in zwei Opern teilte und an zwei Abenden aufführte. Wahrscheinlich sind diese beiden Partituren, Florindo und Dafne (zu den

Versen eines gewissen Hinsch), im Jahre 1706 geschrieben worden. Die Aufführung fand erst im Jahre 1707 statt, als Händel schon ganz in der Stille sich aus Hamburg entfernt hatte. Die Partituren sind verloren gegangen. Der Erfolg kam dem der Almira nicht gleich. Für Händel war das Intermezzo Hamburg schon erledigt, er kümmerte sich um das Schicksal der zurückgelassenen Werke nicht sonderlich. Chrysander hat die falschen Angaben Matthesons über die letzten Hamburger Jahre Händels berichtigt, auch die Unzuverlässigkeit von Mainwaring erwiesen. Sichere Einzelheiten sind erst neuerdings durch Streatfield ermittelt worden. Immerhin ist aus Mainwarings langatmiger Erzählung das eine wahrscheinlich, daß Händel wohl schon gegen 1707 in Hamburg die Bekanntschaft eines Prinzen von Toskana gemacht hat, der ihn ermunterte, in Italien seine Kunst zu vervollkommnen. Giovanni Gastone, der zweite Sohn des toskanischen Großherzogs Cosmo III., war durch frühe Heirat mit einer Prinzessin von Sachsen-Lauenburg nach Deutschland gekommen und residierte auf einem einsamen Schloß in Böhmen. Der ihm widerwärtigen Gesellschaft seiner groben und häßlichen Gemahlin, eines wahren Mannweibs, entfloh der geistig kultivierte junge Mann des öfteren, und zum Ersatz stürzte er sich in den Taumel eines verschwenderischen, leichtsinnigen Lebens. So brachte er auch in Hamburg 1703—1704 einige Monate zu, verpraßte viel Geld im Spiel und in der Gesellschaft der leichtlebigen Theaterleute und kam als leidenschaftlicher Musikfreund dem jungen Händel näher. Kaum anzunehmen ist es, daß der in starken Schulden steckende Prinz bereit war, wie oft berichtet wurde, Händel in seinem Gefolge nach Italien mitzunehmen. Wenn er jemals ein solches Anerbieten gemacht hat, so wird der kluge und nüchtern blickende Händel es wohl als schöne Geste richtig eingeschätzt haben. Händel blieb unabhängig und verdiente sich das Geld für die italienische Reise selbst. 1707 war er nun durch seine rastlose Arbeit in den Stand gesetzt, die Reise zu wagen. Das Verhältnis mit Mattheson muß sich in den letzten Jahren getrübt haben, was daraus hervorgeht, daß Mattheson noch lange Jahre nachher spitze und anzügliche, sogar boshafte Worte gegen Händel fand, daß sie in späteren Jahren brieflichen Verkehr gar

nicht hatten, bis auf gelegentliche förmliche Schreiben. Wie es scheint, ist Händel abgereist, ohne sich von dem einstigen Freunde zu verabschieden; er hat sich später über Mattheson zwar nicht ohne Anerkennung, aber ohne freundschaftliche Wärme geäußert. So ist auch Matthesons Angabe, Händel sei auf Kosten eines Herrn von Binitz nach Italien gereist, mit Vorsicht aufzunehmen. Man darf allenfalls vermuten, daß er gegen Weihnachten 1706 noch einen kurzen Besuch bei der Mutter in Halle machte, ehe er die große Reise unternahm, über deren Einzelheiten wir nicht unterrichtet sind.

Mit Händels Abreise sind übrigens seine Beziehungen zu Hamburg nicht ganz beendet. Er ließ dort eine Menge Schüler, Freunde und Bewunderer zurück, die seine glänzende Laufbahn sicher nicht ohne Stolz verfolgten. Des öfteren griff man später auf Händelsche Partituren zurück. So wurden in Hamburg von dem nunmehr schon „unvergleichlichen Händel, . . . dem Orpheus unserer Zeit", so nannte ihn Barthold Feind, der Freund Keisers und Übersetzer des Händelschen Rinaldo — eben dieser Rinaldo im Jahre 1715 gegeben, auch seine Komposition der Passion von Brockes, die Agrippina, Oriana, Zenobia, Muzio Scevola, Floridante, Tamerlan, Giulio Cesare, Ottone, Riccardo, Admeto, Poro, Giuditta, Rodelinda sind bis 1734 den Hamburger Musikfreunden dargeboten worden. Händel hat in späteren Jahren noch einmal einen Besuch in Hamburg gemacht (1729), als er für seine italienische Oper auf dem Kontinent Sänger warb. Mattheson verzeichnet diesen Besuch gerüchtweise: „Er soll, wie ich vernommen, durch Hamburg gegangen sein." Ein Beweis, daß Händel sich um Mattheson nicht mehr bekümmerte. Was Händel in den Hamburger Jahren außer den Opern und der Johannes-Passion geschaffen hat, läßt sich im einzelnen nicht mehr feststellen. Der englische Geschichtschreiber Burney erwähnt zwei Händelsche Kantaten, die er 1773 aus Hamburg mitgebracht hat. Weder sind diese Kantaten jetzt nachzuweisen, noch die zahlreichen Klavierstücke und Kantaten, von denen nach Mainwaring Händel zwei Kisten voll in Hamburg zurückließ. Mattheson will allerdings von diesen beiden Kisten nie etwas bemerkt haben.

HÄNDEL IN ITALIEN

Während Händel in Hamburg weilte, waren durch den vieljährigen Spanischen Erbfolgekrieg eine Menge Länder Europas in mehr oder weniger starke kriegerische Ereignisse verwickelt. Möglich, sogar wahrscheinlich, daß Händel sehnsüchtig auf eine Klärung der Dinge besonders in Italien harrte, die ihm gestattete, die große Reise zu unternehmen. Am 7. September 1706 riß der Prinz Eugen durch seinen glänzenden Sieg über die Franzosen bei Turin Oberitalien aus der Hand Ludwigs XIV., und in den nächsten Monaten war Eugen auch in Neapel erfolgreich. Es war also im Jahr 1707 Oberitalien so ziemlich frei von kriegerischen Unternehmungen, und Händel durfte gegen Ende des Jahres 1706 die Reise wagen.

Was war es, das Händel so lockend nach Italien zog? Was konnte er von dieser Reise für sich erhoffen?

Für die Musiker, die Künstler überhaupt, war Italien das ganze 18. Jahrhundert hindurch das Land der Sehnsucht. Die Reise nach Italien galt als der unersetzliche Abschluß jeder feineren Bildung, mochte es sich um einen Jünger der Kunst handeln, einen Dichter oder um einen bloßen Liebhaber der schönen Künste. Mit der Weltherrschaft italienischer Musik hatte auch der Zustrom nordischer Kunstjünger nach Italien begonnen. Schon vor 1600 kommt diese Pilgerfahrt langsam in Fluß. Hans Leo Haßler, der edle Nürnberger Meister, holt sich als einer der ersten Rat und Klarheit bei den großen venezianischen Meistern. Sweelinck aus Amsterdam und Heinrich Schütz sind in den nächsten Jahrzehnten von ihrer Fahrt nach dem Süden die begeisterten Lobredner der feinen venezianischen Musikkultur geworden, und vollends nach 1650 begann jene Zeit der Kunstfahrten ins Welschland, die in kaum verminderter Stärke zweihundert Jahre überdauert hat. Einigen wenigen großen deutschen Musikern, wie Joh. Seb. Bach, Keiser, verboten zwingende Fügungen des Lebensganges oder ein ganz abseitig gerichtetes Bildungsideal die traditionelle Fahrt nach dem Süden, die meisten begehrten sie mit glühendem Eifer und empfanden sie als das schönste Erlebnis ihrer jungen Jahre.

Über Händels Aufenthalt in Florenz, Venedig, Rom, Neapel, was Dauer und Reihenfolge angeht, ist volle Gewißheit bisher nicht zu erlangen gewesen. Chrysanders ausführliche Darlegungen sind indessen schon überholt durch die neueren Nachforschungen von Ademollo, Streatfield, Robinson u. a. Dementsprechend dürfte die folgende Datierung im allgemeinen als richtig anzunehmen sein:

Winter 1706/07. Ankunft in Florenz.
Frühjahr 1707. Ankunft in Rom.
Herbst 1707. Wahrscheinlich über Florenz nach Venedig.
Frühjahr 1708. Zweiter Aufenthalt in Rom.
Sommer 1708. Ankunft in Neapel.
Frühjahr 1709. Dritter Aufenthalt in Rom.
Herbst 1709. Wahrscheinlich über Florenz nach Venedig.
Frühjahr 1710. Abreise von Venedig nach Hannover.

Die folgende Darstellung folgt nicht genau den hier angegebenen Zeitabgrenzungen, sondern faßt vielmehr in ihren einzelnen Abschnitten alles zusammen, was über Händels Erlebnisse in jeder der vier Städte zu sagen ist.

FLORENZ

Es ist naheliegend, anzunehmen, daß Florenz das erste eigentliche Ziel Händels war, hatte ihm doch vor Jahren schon ein toskanischer Medizäerprinz Gian Gastone in Hamburg die Reise nahegelegt und ihn der besten Aufnahme in Florenz versichert. Ob Händel über Mailand oder über Venedig Mittelitalien erreicht hat, steht dahin. Jedenfalls hat er für längeren Aufenthalt in keiner dieser Städte viel Zeit gehabt. Die oberitalienischen Städte waren zudem im Winter 1706/07 stark mit österreichischen Truppen belegt, in Venedig hatte Prinz Eugen sein Hauptquartier, und die Heerhaufen übervölkerten die Stadt und mochten den Aufenthalt für friedliche Reisende vielleicht nicht gerade verlockend machen.

In Florenz lernte nun Händel die Stadt kennen, in der hundert Jahre früher die Oper entstanden war. Der Spekulation begeisterter Altertumsenthusiasten gleichsam auf dem kalten Wege

des Denkprozesses entsprossen, hatte dieser Homunkulus sich doch zu einem lebensfähigen Geschöpf ausgewachsen, dank nicht so sehr der zeugenden Urkraft seiner künstlerisch nicht gerade viel vermögenden Eltern, als vielmehr der erstaunlichen Nährkraft des heimatlichen Bodens, des italienischen Musiksinnes. Was Caccini und Peri mit ihren ersten Opern angestrebt hatten, das führte der geniale Monteverdi wenige Jahre später mit ungleich stärkerer Kraft zu einem Ergebnis, das die musikalische Welt ganz Europas ein halbes Jahrhundert und länger in Spannung hielt. So war Florenz in Operndingen von Venedig, später auch von Rom und Neapel überflügelt worden. Immerhin war in Florenz eine feine Blüte geistiger Kultur als Erbstück fortgepflanzt. Sie zeigte sich in der Musik durch die erlesenen Arbeiten eines exklusiven kleinen Kreises von Monodisten, deren artistische Reize und außerordentliche Feinheiten der Sprachbehandlung erst im 20. Jahrhundert gewürdigt werden konnten. Neben Caccini, Peri und Marco da Gagliano wären hier zu nennen: Benedetti, Giov. Batt. da Gagliano, Francesca Caccini, Belli, Filippo Vitali, Rasi, Bonini, Brunelli, zu denen sich aus dem benachbarten Siena noch Agazzari und der erstaunliche Claudio Saraceni gesellen. Um die Mitte des Jahrhunderts hatte Florenz noch einmal durch Jacopo Melanis komische Oper „La Tancia" vorübergehend von sich reden gemacht. Seitdem war es in Florenz still geworden. Die monodische Bewegung war zu sehr rein intellektuell, zu sehr artistisch gewesen, um weitere Kreise zu ziehen.

Durch den Reichtum und den Kunstsinn des Herrscherhauses Medici, durch die politische Unabhängigkeit war Florenz bevorzugt vor vielen anderen Provinzen Italiens, die dauernd ein Gegenstand des Streites zwischen Spanien, Frankreich, Österreich waren. Cosimo II., Ferdinand II., der Kardinal Leopold hatten für Künste und zumal für Wissenschaften das regste Interesse und die freigebigste Hand. Drei Universitäten, in Pisa, Florenz, Siena, eine Anzahl von Akademien, die Biblioteca Laurenziana, die Galleria Medici zeugen für diesen Sinn.

Freilich war die Regierung des Großherzogs Cosimo III., an dessen Hof Händel kam, der ruhmreichen Florentiner Vergangenheit nicht würdig. Der wenig bedeutende Großherzog stand völlig

im Bann einer Priesterherrschaft, das Land verfiel in Mißwirtschaft, gewerbliche Verelendung. Nur für Musik hatte der Hof noch ein lebendiges Interesse. Besonders der Thronfolger Ferdinand, der Gran Principe, war ein Liebhaber und im großen Stil Protektor der Musik, zumal der Oper. Sein Landsitz in Pratolino, mitten im Gebirge in dem schönen Mugnonetal gelegen, war mit einem prunkvollen Theater geschmückt, in dem er Jahr für Jahr Opernfestspiele veranstaltete, die in ganz Italien berühmt waren. Dem Herbstaufenthalt in Pratolino folgte dann gewöhnlich der mit Festlichkeiten aller Art dicht besetzte Karneval in Florenz, im Frühling die Jagd in der Gegend von Pisa, und im Sommer ein Aufenthalt an der Seeküste bei Livorno, dessen Theater seiner Gönnerschaft nicht wenig zu danken hatte, sogar mit Opernaufführungen sich rühmlich hervortat. Der Kronprinz Ferdinand hatte einen anregenden persönlichen Verkehr mit Alessandro Scarlatti und anderen Künstlern, von dessen Einzelheiten zahlreiche Briefe im Archivio Mediceo noch jetzt Kunde geben. Um 1706 trat eine Verstimmung zwischen Ferdinand und Scarlatti ein, der Bologneser Meister Perti ward nunmehr Ferdinands Liebling, und Händel, der gerade damals in Florenz erschien, mochte von dieser Wandlung der Gefühle Vorteil gezogen haben. Prinz Gian Gastone vermittelte Händels Vorstellung bei Hofe, und man darf wohl annehmen, daß Händel mehr noch als beim regierenden Großherzog sich bei Ferdinand in Gunst setzte, daß er in Pratolino geweilt hat.

Eine Anzahl Kantaten auf italienische Texte sind mit großer Wahrscheinlichkeit in diese Monate zu verweisen. Es sind dies Stücke, in denen Händel die Art der zeitgenössischen Kantatenmeister, eines Scarlatti, Carissimi, Leo, Bononcini u. a., sich zum Muster nimmt, Stücke, mit denen er sich in die Florentiner höfische Gesellschaft als Komponist einführen wollte; denn was er aus Halle und Hamburg etwa gebracht hatte, wird kaum zweckentsprechend gewesen sein. Wie gut das Eingehen auf den italienischen Stil Händel gelang, zeigte sich durch den Beifall, den seine Kantaten fanden. Zumal die „La Lucrezia“ betitelte Kantate erregte unter den Kennern ein solches Aufsehen, daß Mattheson in seiner großen Generalbaßschule noch Jahrzehnte

später (1731) die kühne Behandlung der Harmonik in dieser Kantate des näheren bespricht: „Wer deswegen das dis-moll und andereKlangordnungen dieserArt weder spielen noch kennen lernen wollte, weil sie eben nicht in allen gemeinen Straßengesängen aufstoßen, der würde kahl bestehen, wenn er einmahl nur mit einer Hendelischen Lucretia Händel bekommen, und sich seiner Haut wehren, das ist solcher Arbeit ihr Recht thun sollte.“ Mattheson nennt die Lucrezia in vieler Leute Händen und sehr bekannt, ja er führt eine interessante Modulation daraus als Beispiel an.

Der leidenschaftliche, große Stil dieser Kantate —: die geschändete Luerezia beschwört die ewigen Götter, ihre Ehre zu rächen, und wendet sich an die Unterwelt, als die „numi eterni“ des Himmels ihren Klagen taub sind — entströmte der großen Händelschen Seele, die gerade in solch einem Vorwurf ihre Fülle und Tiefe entfesseln konnte. Zudem hat Händel mit dieser Lucrezia sich Mühe zu geben einen besonderen Anlaß gehabt, denn diese Kantate war, wenn nicht alle Zeichen trügen, eine Huldigung des jungen Händel an die berühmte Sängerin Lucrezia d’Andrè, detta Carò, als „Virtuosa del Principe di Toscana“ besonders gekennzeichnet.

In den ersten Florentiner Aufenthalt fällt außer den Kantaten noch eine Umarbeitung der Almiraouvertüre und eine Erweiterung durch zugefügte Tanzsätze. Einige Monate später erhielt dann die Oper „Rodrigo“ als Ouvertüre eben dies neugeformte Almirastück, das schließlich lange Jahre darauf nochmals Verwertung fand (1732) in der Musik zu Ben Jonsons Komödie „Der Alchymist“.

Die Osterwoche gedachte Händel in Rom zu verbringen, und schon in Florenz sann er auf eine passende Einführung in die römische Gesellschaft. Ein lateinisches mehrstimmiges Kirchenstück deuchte ihm das richtige, und so machte er sich an die Komposition des 109. und 110. Psalms, die er halb fertig von Florenz mitnahm.

Zu den ungeklärten Punkten der Händelschen Lebensgeschichte gehört die Oper „Rodrigo“. Man weiß nur aus zeitgenössischen Berichten, daß Händel eine ungenannte Oper mit großem Beifall in Florenz aufführte, daß er dafür vom Prinzen Ferdinand reich beschenkt wurde mit 100 Dukaten und einem Porzellanservice (aus dem Mainwaring ein Silberservice gemacht hat). Da alle

anderen Händelschen Opern genau datiert sind, bleibt nur der ohne Titelblatt und unvollständig erhaltene Rodrigo für Florenz übrig. Auch ist es zweifelhaft, ob die Aufführung schon in den ersten Florentiner Aufenthalt Händels fiel oder in seinen zweiten Besuch am toskanischen Hofe, den er von Rom aus im Herbst 1707 machte. An diese Aufführung knüpft sich auch eine der wie alle ihre Seitenstücke bei Händel ins Halbdunkel verrinnenden amourösen Legenden. Wie Mainwaring erzählt, faßte die Primadonna Vittoria eine heftige Leidenschaft für Händel. Wie Händel die Liebe der schönen Sängerin aufnahm, ist nicht bekannt; sie soll ihm sogar nach Venedig gefolgt sein. Chrysanders Annahme, daß die berühmte Vittoria Tesi in Frage komme, ist durch neuere Nachforschungen (Ademollo, Streatfield), widerlegt, man weiß jetzt, daß Vittoria Tarquini jene Florentiner Sängerin im Rodrigo war. Diese dem großen Publikum als La Bombace oder Bambigia bekannte Virtuosin stand jedoch in nahen Beziehungen zum Prinzen Ferdinand, und es ist kaum anzunehmen, daß sie den Zorn ihres hohen Freundes durch eine offene Liaison mit dem jungen Händel wird herausgefordert haben. Vielleicht war umgekehrt Händel seinerseits in die Heroine seines Rodrigo verliebt, ohne daß bei der angedeuteten Lage der Dinge für ihn viel Aussicht war zu triumphieren. In Pratolino ist der Rodrigo sicher nicht aufgeführt worden, sonst wäre in Pulitis ausführlichen „Cenni storici della vita di Ferdinando dei Medici“ eine Notiz darüber enthalten. Wahrscheinlicher war das Teatro di Via del Cocomero (jetzt Teatro Niccolini) in Florenz der Schauplatz der Aufführung, am wahrscheinlichsten jedoch der Pittipalast.

Ob Händel noch ein drittes Mal sich in Florenz aufgehalten hat, ist nicht sicher beglaubigt. Dieser dritte Aufenthalt müßte dann in den Herbst 1709 fallen, als Händel von Rom nach Venedig reiste. Möglich, daß Händel sich unter „den ersten Musikern von Florenz und aus anderen Orten“ befand, die „mit feierlicher und erlesener Musik und reichen Sinfonien“ das Tedeum schmückten, das im August oder September 1709 in Florenz in der Annunziatakirche abgehalten wurde, als der Kronprinz Ferdinand von schwerer Krankheit genesen war, wie uns Settimanis Tagebuch im Florentiner Staatsarchiv mitteilt.

ROM

Man darf wohl annehmen, daß es die kirchlichen Zeremonien der Karwoche und des Osterfestes waren, die Händel im April 1707 nach Rom lockten. Auch damals schon gehörte die Karfreitagsfeier in der Sixtinischen Kapelle zu den einzigartigen, überwältigendsten Eindrücken der heiligen Stadt; Improperien Palestrinas und das Miserere von Allegri in ihrer schon legendenhaft gewordenen Wirkung mit eigenen Ohren nachzuprüfen, mochte auch Händel wohl reizen. Auf die kirchliche Atmosphäre der Stadt stellte sich Händel durch eine ganze Reihe von Arbeiten im kirchlichen Stil ein. Außer dem schon erwähnten, in Rom am 4. oder 11. April beendeten Psalm: „Dixit Dominus“ kommt hier noch in Betracht der 112. Psalm: „Laudate pueri Dominum“ (datiert vom 8. Juli 1707) für Soli und fünfstimmigen Chor. Dies Stück scheint eine Umarbeitung einer älteren, vielleicht noch in Halle entstandenen Komposition zu sein, wie sich aus dem Vergleich mit einer diesem Manuskript beigelegten älteren Fassung für eine Solostimme mit Instrumenten ergibt. Auch eine kleinere Psalmkomposition (Psalm 126) „Nisi Dominus“ gehört wohl in diesen Zusammenhang und dürfte in ihrem Ursprung auch noch auf Halle oder Hamburg zurückzuverweisen sein. Einen langwierigen Streit um ein angeblich Händelsches Magnificat aus dieser Zeit zwischen dem englischen Händelforscher Macfarren und Schölcher einerseits, dem Kritiker des Londoner Athenäum vom Jahre 1857 andererseits wollte Chrysander durch eindringliche Beweisführung dahin entscheiden, daß dies Magnificat in der Händelschen Niederschrift keine eigene Komposition Händels sei, sondern eine von ihm gemachte Abschrift des Magnificat von Dionigi Erba, die übrigens in eine viel spätere Zeit zu verlegen ist. Bei der Betrachtung der Oratorien „Israel in Ägypten“ und „Susanna“, für die Händel sich der sogenannten Erbaschen Partitur in ausgedehntem Maße bediente, wird über diesen Fall und Händels Art der Behandlung noch Näheres auszuführen sein. Eine Reihe anderer Kopien fremder Kompositionen, die wahrscheinlich dem römischen Aufenthalt einzuordnen sind, findet sich in den Handschriften Händels, als wichtigste davon eine sechsstimmige Mo-

tette von Legrenzi, dem berühmten Venezianer Kapellmeister zu S. Marco, aus der Händel später im Samson eine ergreifende Stelle: „To thy dark servant“ gestaltet hat.

Händel wird wohl aber bald bemerkt haben, daß er, der Deutsche, der Protestant, es nicht recht aufnehmen konnte mit der klassischen katholischen Kirchenmusik, die gerade in Rom durch die päpstliche Kapelle eine jahrhundertelang andauernde Pflege gefunden hatte, in Palestrina ein unvergleichliches Genie besaß, von dessen Werk, Geist und Überlieferung Rom noch hundert Jahre nach des Großmeisters Tode zehrte. Indes gab es noch anderes in Rom, das Händel näher lag, Gebiete, auf denen er mit mehr Aussicht auf Erfolg mit den heimischen Kräften sich messen konnte, nämlich die Solokantate, das Oratorium, die Kammer- und Orchestermusik. Das musikalische Rom des 17. Jahrhunderts pflegte einerseits die Überlieferungen Palestrinas in einer glänzenden Schule, der Meister vom Range eines Vittoria, der beiden Nanini, der beiden Anerio, eines Agostini, Luca Marenzio angehörten. Daneben sann man auf Neues. So war Rom die Heimat des erneuerten Oratoriums, das zuerst in der Form eines allegorisierenden musikalischen Schauspiels auftauchte, eine andere Wurzel hinabsenkte in den italienischen Laudengesang, den der heilige Filippo Neri in Rom zur Blüte brachte. Schon hatte die neue Gattung um die Mitte des 17. Jahrhunderts ihren ersten Großmeister gefunden, den Giacomo Carissimi, auf dessen Spuren Händel in Rom noch allenthalben stoßen mußte. Carissimi war gleichermaßen bewandert in der Behandlung der Soli als einer der vorzüglichsten Kantatenmeister seines Jahrhunderts, wie auch der Chöre, deren meisterliche und wirkungsvolle Fassung er der pomphaften und großzügigen vielstimmigen und mehrchörigen Barockkunst eines Orazio Benevoli abgelernt hatte. Nicht wenige Stellen in Carissimis Jephtha oder Jonas, im Extremum Judicium u. a. sind in ihrer bildhaften chorischen Behandlung, ihrer schlagenden Rhythmik mit Händelschen Chören so eng verwandt, daß man ein genaues Studium Carissimis bei Händel durchaus voraussetzen muß.

Weniger Nahrung fand in Rom der angehende Opernkomponist Händel. Wohl hatte Rom in der Geschichte der Oper eine nicht

unrühmliche Rolle gespielt, durch Stefano Landi und seinen „Il santo Alessio", wohl hatte die musikalische Komödie, von Kardinal Rospigliosi, dem späteren Papst Clemens IX., gehegt, von römischem Boden ihren Ausgang genommen. Allein bei Händels Ankunft waren seitdem Jahrzehnte vergangen, und neben Venedig und Neapel hatte Rom kaum mehr eine führende Stellung in der Oper. Seit Jahren waren Opernaufführungen überhaupt nicht mehr veranstaltet worden.

Desto mehr verstand man sich in Rom auf die Kunst der geistvollen geselligen Unterhaltung durch Musik in der camera. In der Kantate, der gesanglichen Hauptform jener Tage, war Rom vorbildlich geworden. Ein Luigi Rossi, Carissimi hatten die von den Florentiner Monodisten, von der Monteverdischen Schule her übernommene Vokalkunst zu Gebilden voll eleganter Geschmeidigkeit, sinnreichen Aufbaus, wirksamer Stimmbehandlung und mannigfachen Ausdrucks durchgearbeitet. Ihre Kantaten wurden wiederum Vorbild für die Meister des bel canto in Neapel, einen Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo. Untrennbar war die Kantatenkunst von der zur üppigsten Blüte entfalteten Gesangsvirtuosität um 1700. Die Kammerkantate, eines der reizvollsten, vollendetsten und eigenartigsten Produkte des italienischen Barockgeistes, gedieh mit einer Üppigkeit, die durchaus vergleichbar ist mit dem Wachstum des deutschen Liedes von Schubert an. Händel kam in diese hohe Schule des gesanglichen Ausdrucks, lernte in Rom an der Quelle die raffinierten Künste der virtuosen Italiener; was er dieser Schulung verdankte, wird uns auf Schritt und Tritt begegnen bei der Betrachtung seiner Werke. In einer ganzen Reihe von Kammerkantaten trat der gelehrige, auf jede ihm zusagende Anregung ungemein rasch und einsichtig eingehende junge Meister in einen überraschend erfolgreichen Wettbewerb mit den gewiegtesten Kennern italienischer Gesangsvirtuosität. Es wird gerade diese Kunstgattung für Händel besonders verlockend gewesen sein, denn sie vor allem, neben seinem glänzenden Klavierspiel, verhalf ihm zu seinem rauschenden Erfolg in der erlesenen und kunstverständigen römischen Gesellschaft. Noch heute besucht der Rompilger staunenden Geistes die Paläste und herrlichen Parks des alteingesessenen

römischen Adels, in Rom selbst, in Frascati, Tivoli, in den Sabinerbergen. Die Glanzzeit dieser heute oft etwas vernachlässigten, melancholisch anmutenden Stätten ist längst verrauscht. Händel erlebte sie als bevorzugter, verwöhnter und bewunderter Gast einer faszinierenden Gesellschaft, in der sich naiver Sinnengenuß und raffinierte gesellschaftliche Kultur, Primitivität und Luxus, leidenschaftliche Kunstliebe und Oberflächlichkeit, feinstes Kunstverständnis und einseitig begrenzte Aufnahmefähigkeit aufs seltsamste mischen. Welche Fülle der neuen Eindrücke auf den Sproß des kleinbürgerlichen, protestantischen Norddeutschlands, als er nun in diesen glänzenden Kreis des schwelgerischen, sinnenfrohen, sonnigen, erzkatholischen Rom trat. Der päpstliche Hof, die Kardinäle, die weitverzweigte Geistlichkeit, die großen fürstlichen Häuser fanden einen gemeinsamen Tummelplatz in der geselligen Pflege der Künste. Die Künstler selbst, Maler, Baumeister, Bildhauer, Dichter, Musiker, hatten kraft ihres Talents in dieser aristokratischen und exklusiven Gesellschaftsrepublik Bürgerrecht gewonnen und verkehrten mit den ahnenstolzen Adelshäusern auf gleichem Fuße. Allenthalben waren in den „Akademien" die ersten Häuser der eingesessenen Gesellschaft mit den besten Teilen der Künstlerschaft zu einer Gemeinde in Apoll verbrüdert. Einen besonderen Rang unter diesen Brüderschaften auf künstlerischer Grundlage nahm damals die Arcadia ein. Gegen 1690 gegründet, zur Abwehr des literarischen Ungeschmacks und der ästhetischen Verwilderung, die man mit dem Namen „Marinismus" bezeichnete, war diese Arcadia eine Art Loge geworden, die in allen wichtigen Städten Italiens ihre Niederlassungen hatte, eine Art Bund, der die kunstbeflissenen Geister allerorten unter einem gemeinsamen Programm einte, von Rom, seinem Mittelpunkt aus geleitet. Das Programm war die Idylle eines Schäferlebens. Allen Mitgliedern wurden Hirtennamen beigelegt, das Wappen war eine mit Lorbeer und Fichtenzweigen umkränzte Syrinx, als Zeitrechnung galt die Olympiade und auch olympische Spiele in Form von Künstlerfesten wurden in jeder Olympiade gefeiert. Päpste und Kardinäle, Könige und Fürsten, adelige Geschlechter und Künstler waren Mitglieder der Arcadia. Ihr Ursprung geht

zurück auf den glänzenden Kreis von Künstlern, Gelehrten, hohen Geistlichen und Adelskreisen, mit dem die geistvolle und exzentrische Königin Christine von Schweden sich umgeben hatte, in deren Palazzo Corsini in Trastevere nach ihrem Tode (1680) die neugegründete Arcadia ihre erste Heimstätte fand. Händel wurde in den Kreis der vornehmen arkadischen Schäfer eingeführt, dort aufs beste aufgenommen, obschon er, nach den Statuten zu jung, als regelrechtes Mitglied nicht galt. 1708, als er der Arcadia näher trat, war er Gast des Marchese Ruspoli, der kurz darauf Fürst von Cervetri wurde. Dieser mächtige und reiche Gastgeber Händels war unter dem Namen Olinto samt seiner Gemahlin Isabella, der Schäferin Almiride, eines der tätigsten Mitglieder der Arcadia. Seinen Palast und seinen herrlichen Park am Esquilin hatte er gerade damals den Schäfern zur Verfügung gestellt, und so war Händel an seinem Wohnsitz mitten in das bunte, anregende Treiben der Arcadia gestellt. Noch heute bieten die Höhenwege am Esquilin die bezauberndsten Aussichten auf das herrliche Stadtbild Roms mit den edel geschwungenen Linien der Sabinerberge als Abschluß; wieviel paradiesischer mußten Händel diese römischen Erlebnisse gewesen sein, als er in voller Jugendfrische, sorgenfrei, geehrt und bewundert, in einer der schönsten und erhabensten Gegenden der Welt, in den Palästen feinsinniger Gönner ein nicht nur erträumtes, sondern im wahren Sinne des Wortes arkadisches Schäferleben führte!

Im Schoße der Arcadia erschlossen sich Händel nach allen Seiten hin die wertvollsten Verbindungen. Der Papst Clemens XI., die Kardinäle, die Herrscherhäuser von Polen, Bayern, Portugal, die erlesenste römische Gesellschaft mit ihren Damen traten hier in Händels Gesichtskreis. Crescimbeni, der Geschichtschreiber der Arcadia, entwirft ein anschauliches Bild einer musikalischen Unterhaltung der arkadischen Schäfer aus eben jener Zeit, das auch in Edward Dents Scarlatti-Biographie einen Platz gefunden hat. Mit einer Sinfonia von Corelli begann das Konzert, Kantaten von Pasquini zu Texten von Gian Battista Felici Zappi folgten, darauf ein Duett von Scarlatti, mit dem Meister selbst am Klavier und Instrumentalmusik. Höchst interessant die Schilderung einer

Stegreifproduktion: Zappi improvisiert ein Gedicht, das Scarlatti auf der Stelle in Musik setzt: „Kaum hatte der eine die letzte Zeile ausgesprochen, so folgte ihm der andere mit dem letzten Takt der Musik.“ Kaum minder bedeutsam die persönliche Annäherung an die künstlerischen Kräfte der Arcadia, einen Corelli (Arcomelo), Alessandro Scarlatti (Terpandro), Benedetto Marcello (Driante), Bernardo Pasquini (Protico). Zumal die Beziehung zu dem großen Geiger Corelli trug ihre Früchte. Corelli war leitende künstlerische Persönlichkeit in der beim Kardinal Ottobuoni jede Woche einmal tagenden Akademie. Noch mehr als in der Arcadia hatte man bei Ottobuoni Interesse und Teilnahme an der neuen Kunst. Der Kardinal Pietro Ottobuoni, ein Neffe des 1691 verstorbenen Papstes Alexander VIII., war ein Kirchenfürst wahrhaft großen Stils, in allen seinen vielseitigen Unternehmungen bedeutend und großzügig, mochte es sich nun um die Angelegenheiten seines geistlichen Amtes handeln, um Wohltätigkeit, um Förderung der Wissenschaften und Künste. Der Musik ging es gut unter der verschwenderischen Freigebigkeit und der verständnisvollen Teilnahme ihres mächtigen und unermeßlich reichen Gönners. Da zur Zeit von Händels römischem Aufenthalt der Papst, durch Erdbeben und mancherlei Verärgerung veranlaßt, die Theater hatte schließen lassen, so war von Opern damals in Rom keine Rede. Aber Oratorien, Kantaten, Serenaden, Kammer- und Orchestermusik fanden im Palast Ottobuoni bei der Kirche San Lorenzo in Damaso jahraus, jahrein eine Heimstätte. Händel, aufs beste empfangen und voll gewürdigt, schrieb für die musikalischen Abende des Kardinals eine Menge Werke, kleinere Kantaten, wie auch kunstvolle, groß angelegte Partituren, die für das vorzügliche, reich besetzte Ottobuonische Orchester eingerichtet waren.

Vom 11. April 1708 ist das Oratorium „La Resurrezione“ datiert, auf den Text von Sigismondo Capece. Noch bedeutsamer als dies zumal in der reichen Orchesterbehandlung neue Wege einschlagende Werk ist Händels zweite oratorische Komposition: „Il trionfo del Tempo el del Disinganno“ vom Jahre 1708. Die Dichtung, vom Kardinal Benedetto Panfili stammend, enthält in allegorischer Form Gedanken, die dem gesunden moralischen

Sinn Händels so gemäß waren, daß er noch zweimal in späteren Jahren auf dies Werk einer freudevollen und begnadeten Jugend zurückgriff, einmal im Jahre 1737, als er mit einer Umarbeitung dieses Trionfo den drohenden Zusammenbruch seines Theaterunternehmens in London abzuwenden versuchte. Nochmals kam der erblindete Greis im Jahre 1757 auf die ein halbes Jahrhundert alte Partitur zurück und beschloß mit ihr in wieder erneuter Fassung zu englischem Text: „The triumph of Time and Truth“ den gewaltigen Kreis seiner künstlerischen Laufbahn. Daß der „Zeit und der Wahrheit“ der Triumph gebührt über das flüchtige Vergnügen, die vergängliche Schönheit und Jugend, die Illusionen und Verfehlungen des Lebens, die sündigen Triebe: dieser Gedanke, ein Leitmotiv der ganzen Lebensanschauung Händels, seiner Kunstauffassung, hat bei Händel tiefe Wurzel gefaßt. Manche unterhaltsame Einzelheiten über die erste Aufführung des „Trionfo“ hat uns der gesprächige Mainwaring hinterlassen, und wenn man auch die phantasievoll ausschmückenden Verbrämungen von seiner Darstellung abzieht, so bleibt noch immer als ungefährer Sachverhalt der folgende: Händel hatte mit einer Art Ouvertüre im pompösen französischen Stil begonnen, der Corelli und den italienischen Musikern nicht vertraut war, so daß die Aufführung Händel nicht befriedigte. In der Erregung des Augenblicks riß Händel einmal dem Meister Corelli die Geige aus der Hand und belehrte ihn durch sein eigenes Beispiel über die feurige Art des Vortrags, wie er sie wünschte. Der höfliche, bescheidene und gutmütige Corelli trug Händel diese etwas verletzende Art der Belehrung nicht nach und blieb nach wie vor der Freund und Bewunderer des „caro Sassone“.

Es paßt dies gut zusammen mit dem Bild, das man sich nach Händels eigenen späteren Äußerungen von Corelli machen kann, wenn anders die Gewährsmänner Mainwaring und Hawkins Zutrauen verdienen. Corelli, in seinem schwarzen Anzug mit blauem Mantel eine stadtbekannte Erscheinung, war auch in seinem äußeren Auftreten fern von jeder Großspurigkeit, eher kleinbürgerlich, auf Sparsamkeit sehr eifrig bedacht. Ersparnisse in der Höhe von 40 000 Talern vertraute er testamentarisch seinem Gönner, dem Kardinal Ottobuoni, an, der für gerechte Verteilung unter

die Erben sorgte. Händel erzählte mit Behagen davon, wie Corelli eine Leidenschaft für Gemälde hatte, sofern ihre Besichtigung keine Unkosten verursachte, wie er in der Stadt weite Wege immer zu Fuß machte, und zur Belustigung seiner Freunde um Ausreden nie verlegen war, wenn man vorschlug, irgendeine Wagenfahrt zu unternehmen. Corellis Äußerung bei der Probe zum „Trionfo del tempo", als Händel die Geduld verlor, war: „Ma, caro Sassone, questa musica è nel stilo francese, di ch'io non m'intendo." Immerhin war die Folge davon, daß Händel seine Ouvertüre im französischen Stil durch die Sinfonia in italienischer Manier ersetzte, auf die sich Corelli weit besser verstand. Immer muß daran festgehalten werden, daß Corelli damals ein Mann von 55 Jahren war, in seinem Fach als erster Meister galt, weit mehr als 60 Sonaten und eine beträchtliche Zahl Concerti grossi veröffentlicht hatte, die Händel als Muster dienten und die er ihrer künstlerischen Vorzüge wegen wohl bewundern durfte. Kleine Schrullen und Schwächen durfte man diesem hochschätzbaren und liebenswerten Meister wohl nachsehen, der übrigens bei aller Bescheidenheit sich Achtung zu verschaffen wußte, wie ein Vorgang beweist, den Marpurg in seinen „Kritischen Briefen über die Tonkunst" (Berlin 1759) beschreibt. Bei einem Konzert im Palast Ottobuoni wurde Corelli ungehalten darüber, daß der Kardinal mitten in der Musik sich in eine Unterhaltung vertiefte. Corelli hörte zu spielen auf und antwortete dem Kardinal auf seine Frage, ob ihm eine Saite gesprungen wäre, mit den Worten: „Nein, gnädiger Herr, ich befürchtete nur ein wichtiges Geschäft zu unterbrechen."

Kaum minder bedeutungsvoll für Händel wie seine Freundschaft zu Corelli waren die regen Beziehungen, in die er zu Alessandro Scarlatti trat. Der ältere Scarlatti war damals unbestritten der erste Meister Italiens, zumal in der Oper und Kantate. Bei Ottobuoni fand eines Tages ein Wettstreit statt zwischen Händel und Alessandros Sohn Domenico Scarlatti, dem berühmten Klavierspieler und Komponisten. Die Kunstrichter konnten sich nicht entscheiden, wem von den beiden jungen Meistern im Klavierspiel der Preis zu reichen wäre; beider Vorzüge, obschon gänzlich verschiedenartig, hielten ein-

ander die Wage. Scarlattis vollendeter Virtuosität, der Zierlichkeit, Feinheit, der phantasievollen Empfindung, dem Glanz seines Spiels stand Händels Kraft der Gedanken gegenüber, seine Meisterschaft des polyphonen Stils, das Feuer seines Vortrags. Als man nun zur Orgelprobe schritt, da war Scarlatti selbst der erste, der neidlos Händels Überlegenheit anerkannte. Domenico Scarlattis Neigung zu Händel war so stark, daß er Händel auf vielen seiner Kunstfahrten in Italien als Gefährte begleitete. Händel erwiderte diese Freundschaft aufs herzlichste, und noch in hohem Alter fand er warme Worte der Bewunderung und freundschaftlichen Gesinnung, so oft von diesem liebenswürdigen, chevaleresken und hochbegabten Kameraden seiner jungen Jahre die Rede war. Von Scarlatti andererseits wird berichtet (bei Mainwaring), daß er noch gegen 1760 in seinem zweiten Heimatlande Spanien ein Kreuz zu schlagen pflegte als Zeichen der Verehrung und Bewunderung, so oft er Orgel spielte und Händels Name genannt wurde. 1720 übrigens machte Scarlatti einen Besuch in London und brachte sich bei Händel erneut in angenehme Erinnerung.

Wennschon nicht von so hohem Range und so weitreichendem Rufe wie Corelli und die beiden Scarlatti, gehörte doch Bernardo Pasquini zu den Zierden italienischer Musik seiner Zeit. Als Händel ihn kennen lernte, war er schon ein siebzigjähriger Greis. Ob er noch selbst seinen Organistenposten an S. Maria Maggiore, einer der Hauptkirchen Roms, ausfüllte, steht dahin. Aber seine Orgel- und Klavierkunst, sowohl in der Spielmethode, wie vielleicht noch mehr in der Komposition, wird Händels Aufmerksamkeit in nicht geringem Maße gefesselt haben. Eine eigentümlich romanische Klarheit und Eleganz dürfte ihm hier besonders reizvoll gewesen sein. Welche Feinheiten einem Pasquini auch in den Kantaten und Kanzonetten zu Gebote standen, läßt schon die kleine Auswahl ahnen, die kürzlich Ludwig Landshoff seiner Sammlung „Alte Meister des Bel canto“ (Edition Peters) einverleibt hat. Auch den venezianischen, später in Wien hervorragend tätigen Meister Caldara lernte Händel im Ottobuonikreise kennen.

In die römischen Tage gehört ein „Gloria Patri“ (1707) für Doppelchor und zwei Orchester, das in der Gesamtausgabe fehlt.

Es wurde 1891 zum ersten Male auf dem Londoner Händel-Fest aufgeführt, und das Programmbuch dieser Festkonzerte gibt Nachricht über die Geschichte dieser verschollenen Partitur. (Siehe London Musical Times, 1891. S. 405.) Sie stammt aus eine 1878 versteigerten Bibliothek des Rev. E. Goddard, der in Rom alte Musikalien aus der Colonna-Bibliothek gekauft hatte, darunter drei unbekannte Händelsche Kompositionen. Das Autograph des „Gloria Patri" wurde schon früher von einem gewissen Mr. Kerslake erworben, der es 1860 durch ein großes Schadenfeuer einbüßte. So muß man sich mit den alten römischen Abschriften begnügen, die aus dem Besitz des Rev. Goddard an den Musikschriftsteller Cummings übergingen. Das Werk interessierte bei der Aufführung 1891 nicht nur durch seine musikalische Wirksamkeit, sondern auch als einziges bekanntes Stück seiner Art unter Händels Werken, mit zwei Chören und zwei Orchestern besetzt.

Mancherlei anschaulich frische Berichte dieser reizvollen Künstlergeselligkeit bewahrt die zeitgenössische Memoirenliteratur. Zwei davon sind kürzlich ans Licht getreten. Streatfield zitiert den Brief eines Annibale Merlini an Ferdinand von Medici (im Archivio Mediceo) vom 24. September 1707, der sich über einen zwölfjährigen römischen Wunderknaben verbreitet. Als bewunderter Virtuose auf dem arciliuto (der Baßlaute) war er in den römischen Salons gern gesehen: „Dies alles kann der berühmte Sachse bezeugen, der ihn in der Casa Ottobuoni gehört hat und mit ihm in der Casa Colonna zusammen gespielt hat, wo er so oft sich hören läßt." Auch der Diplomat Blainville hat im 2. Bande seiner Reisebeschreibungen aus eigener Anschauung im Mai 1707 eines der Mittwochkonzerte beim Kardinal Ottobuoni beschrieben. Er nennt als Teilnehmer Corelli und den jungen Paolucci, „dessen Stimme als die schönste Europas galt". Eisgetränke und andere köstliche Liköre wurden serviert, nur die Schwärme der kleinen Abbés ärgern ihn, die „nur hinkommen, um sich den Bauch mit den Getränken zu füllen und schließlich die Kristallflaschen samt den Servietten sich einstecken, ganz nach Art der modernen Souvenirjäger".

Bei Händels engem Verkehr mit der hohen Geistlichkeit — außer dem Kardinal Ottobuoni durfte er auch den Kardinal

Panfili seinen Freund nennen — darf es nicht wundernehmen, daß man in kirchlichen Kreisen versuchte, Händel dem Katholizismus zuzuführen. Händel setzte diesen Bekehrungsversuchen eine ruhige Würde und Festigkeit entgegen, verstand jedoch in dieser heiklen Lage sich mit so viel Klugheit und entwaffnender Aufrichtigkeit zu betragen, daß die geistlichen Herren wieder zur musikalischen Tagesordnung übergingen, ohne daß Händels Freimut seine Beliebtheit in der römischen Gesellschaft hätte schädigen können.

Der Aufenthalt Händels in Rom war nicht ununterbrochen, sondern gliedert sich in mehrere Abschnitte, während derer er Ausflüge, sogar längere Abwanderungen nach anderen Städten machte, zurück nach Florenz, nach Neapel und nach Venedig. Die genaue Datierung dieser Reisen ist bis jetzt im einzelnen nicht gelungen. Sicher jedoch ist es, daß Händel im Herbst 1707 von Rom nach Florenz und Venedig reiste, dann wieder sich eine Zeitlang in Rom aufhielt und schließlich, sicherlich mit großem Bedauern, von Rom nach Neapel sich begab. Es gibt eine Kantate von Händel, die man seinen Abschied von Rom nennen kann. „Partenza di G. B. Cantata di G. F. Hendel" steht auf dem Titelblatt, und ihr Text, beginnend „Stelle perfide, stelle", ist eine Klage über das grausame Geschick, das den Dichter (und wohl auch den Sänger) zwingt, das herrliche Rom zu verlassen. Ob man die zarten Liebesbande, von denen die Dichtung berichtet, als Tatsache nehmen soll oder als poetische Floskel, bleibt unentschieden. Der echte, innige Klageton der Musik jedoch verrät, daß Händel mit dem Herzen bei der Sache war, und in der Tat ist es nur zu naheliegend, anzunehmen, daß die Huld schöner Frauen dem genieumstrahlten Jüngling bei seinen engen Beziehungen zur besten römischen Gesellschaft nicht gefehlt hat. Bestimmtes wissen wir darüber allerdings nicht, wie überhaupt das Thema Händel und die Frauen einem Buch mit sieben Siegeln zugehörig erscheint. Man wird diese gefühlvolle Abschiedskantate wohl in den Juni 1708 setzen dürfen.

Die Streitigkeiten zwischen Kaiser und Papst spitzten sich damals zu. Der Prinz Eugen, der im Jahre vorher in Oberitalien gegen die Franzosen siegreich gewesen war, hatte sich nun auch in Neapel festgesetzt. Von Neapel aus drangen die deutschen

Heerhaufen im Sommer 1708 gegen Rom vor, um den Papst den Forderungen des Kaisers gefügig zu machen. Die Lage in Rom wurde in solchem Maße drohend, daß Papst Clemens eine ganze Menge der römischen Stadttore zumauern ließ, um den Widerstand der Stadt zu stärken. Unter solchen Umständen erhoffte sich Händel von einem längeren römischen Aufenthalte nicht viel Gewinn und zog vor, nach Neapel überzusiedeln. Mit Händel oder kurz nach ihm verließen die beiden Scarlatti und wohl auch Corelli Rom. Wir finden sie alle kurz darauf in Neapel vereint.

NEAPEL

An großer musikalischer Vergangenheit konnte sich Neapel weder mit Rom noch mit Venedig vergleichen. Indessen hatte Neapel eine bedeutsame Gegenwart aufzuweisen, die eine nicht minder glorreiche Zukunft zeitigen sollte. Als Händel nach Neapel kam, war die südliche Metropole eben in den Mittelpunkt des musikalischen Interesses gerückt. Neapel war um 1600 in die Musikgeschichte eingetreten durch die Kunstpflege am Musenhof des Fürsten Gesualdo di Venosa, jenes kunstbegeisterten und kunstgeübten genialen Amateurs, dessen Madrigale mit den erstaunlichen Kühnheiten und Feinheiten ihrer chromatischen Harmonik Töne anschlugen, die erst 300 Jahre später, gegen 1900, einen sympathischen Widerhall finden sollten. Im 17. Jahrhundert verloren sich die Spuren dieser aristokratischen, durchaus artistischen Kunstübung selbst in Italien ziemlich rasch, weil sie an das Ohr außerordentliche Ansprüche stellte, einen raffinierten Sinn für Harmonik voraussetzte, aber trotz Monteverdi der Zeitströmung sich entgegenzustemmen doch zu schwach war und von ihr mitgerissen wurde. Gesualdos Madrigale gleichen einer kostbaren Orchidee, die nur in der sorgsamsten Kultur gedeiht. Derber und einfacher organisiert mußte das Gewächs sein, das im heimischen Boden Süditaliens Wurzel fassen konnte. Erst gegen 1675 begann in Neapel die Saat aufzugehen, die, gleichzeitig Zier- wie Nutzgewächs, so üppig gedieh, daß Neapel von seinem Überfluß an Musik bald in immer wachsendem Maße an die musikalische Welt abgeben konnte.

Gegen 1700 schon begann Neapel als Hauptstapelplatz der musikalischen Ware berühmt zu werden, die in mannigfachen Qualitäten von der marktgängigen Durchschnittsgüte bis zum erlesenen Produkt hoher Kunst dort zum heimischen Gebrauch und zum Export bereitgehalten wurde. Es gehört zu den Verdiensten Romain Rollands, aus den frühen Jahren seiner Tätigkeit als Musikforscher, daß er uns in Francesco Provenzale den eigentlichen Vater der großen Neapolitaner Schule aus dem Schutt der Vergessenheit wieder ausgegraben hat. Mit Provenzale beginnt die neapolitanische Oper. Als Komponist, als Theaterdirektor und Lehrer hat er, künstlerisch, geschäftlich und pädagogisch dreifach stark begabt, die Kunst seiner Heimat stark gefördert, Entscheidendes dazu beigetragen, daß der echte, urwüchsige „neapolitanische“ Ton, durch Kunst veredelt, seine Reize vervielfältigte und rasche und dauernde Eroberungen machte. Bis nach 1700 war Provenzale auch Direktor des Konservatoriums della Pietà de' Turchini, einer der ersten Meister, die den Weltruf der zahlreichen Konservatorien Neapels begründen halfen. Alessandro Scarlatti, nach manchen Nachrichten ein persönlicher Schüler des Provenzale, ist ohne jeden Zweifel im geistigen Sinne aus der Schule des älteren Meisters hervorgegangen. Beiden gemeinsam ist das melodisch Quellende, die Wärme und Sinnlichkeit, die Anmut und der Adel der Melodie, jene Eigenschaften, die alle zusammen das Wesen der neapolitanischen Vokalkunst ausmachten. Scarlatti übertraf bald seinen Vorgänger an Begabung, an Leistungen und an Auswirkung seiner künstlerischen Arbeit. Geborener Sizilianer, hat er gleichwohl in Neapel und in Rom die Stätten seiner Wirksamkeit gefunden. 1679 debütierte er in Rom als Opernkomponist. Lange war er Kapellmeister bei der Königin Christine von Schweden in Rom, ging dann 1693 als Hofkapellmeister nach Neapel, kam 10 Jahre später als Kapellmeister an die Kirche S. Maria Maggiore nach Rom. Um diese Zeit lernte Händel ihn kennen. Damals schon war Scarlatti auf der Höhe seines Ruhmes. Man darf ihn ohne Übertreibung den Großmeister nennen, der an genialer Begabung und an erstaunlicher Arbeitskraft alle seine Fachgenossen in Italien übertraf. Man darf unbedenklich soweit gehen,

Scarlatti als den ersten Musiker der Welt (zwischen 1707 bis 1710) zu bezeichnen, zu einer Zeit, als die großen deutschen Meister Bach und Händel noch in ihren Anfängen waren. Wie viel ein Scarlatti dem jungen Händel zu bieten hatte, kann man leicht ermessen. Da zudem eine enge persönliche Freundschaft ihr Band geschlungen hatte um Alessandro Scarlatti, seinen Sohn Domenico und Händel, so mußten diese Beziehungen dem jungen, mit so viel Zuneigung und Freundlichkeit aufgenommenen deutschen Musiker desto wertvoller sein. 1708 ging der ältere Scarlatti wiederum von Rom nach Neapel zurück, um dort dauernd eine Heimstätte für sein Wirken zu finden. Sehr erklärlich, daß damit für Händel Neapel um eine beträchtliche Anziehungskraft stärker geworden war, doppelt erklärlich sein Entschluß, bei den drohenden kriegerischen Verhältnissen mit seinem Freunde und Mentor Alessandro Scarlatti, seinem Altersgenossen und vertrauten Gefährten Domenico zugleich von Rom nach Neapel zu übersiedeln. Um Scarlatti sammelte sich in Neapel ein großer Kreis von begabten Schülern, aus dem dann eine ganze Anzahl es zu hohem Ruhm brachte. Ein Durante, Porpora, Feo, Greco, Vinci sind die ungefähren Altersgenossen Händels. Man darf annehmen, daß er sie alle mehr oder weniger hat kennen gelernt. Von Porpora, der ein Vierteljahrhundert später in London Händels Rivale werden sollte, wird berichtet, daß er mit einer seiner ersten Opern, der 1710 in Rom aufgeführten Berenice, Lobsprüche Händels geerntet habe.

Auch Neapel war in einem Zustand großer Erregung, als Händel ankam. Der Spanische Erbfolgekrieg hatte auch in diesem von Spanien kontrollierten Lande seine Wellen geschlagen. 1705 war der Erzherzog Karl von Österreich spanischer König geworden, 1707 hatten die österreichischen Truppen Neapel besetzt. Die Soldateska, übermütig und leicht über die Stränge schlagend, und das heißblütige neapolitanische Volk vertrugen sich nicht aufs beste, es gab viel blutigen Krawall, der indessen die hohen Herrschaften in ihren Palästen wenig berührte. 1708 war ein venezianischer Edelmann, der Kardinal Grimani, als Vizekönig in Neapel eingesetzt worden, und der näheren Bekanntschaft mit dem Kardinal verdankte Händel nicht nur viel Förderung in

Neapel, sondern auch gewichtige Empfehlungen nach Venedig. Neuerdings ist erkannt worden, daß der Kardinal Grimani in seiner Freundschaft so weit ging, ihm einen Operntext zu schreiben, die Agrippina, die dann in Venedig zur Aufführung kam.

Händels Aufenthalt in Neapel erstreckte sich aller Wahrscheinlichkeit nach fast über ein volles Jahr. Offenbar hat ihm die Stadt außerordentlich gut gefallen. Wennschon es an genauen Einzelheiten über seine persönlichen Erlebnisse fehlt, so kann man dennoch als sicher annehmen, daß Händel in Neapel dasselbe angenehme Leben geführt hat wie in Rom zuvor. Mainwaring berichtet uns, daß auch in Neapel die großen Adelsfamilien sich eine Ehre daraus machten, in ihren Palästen Händel als Gast zu beherbergen. Die neapolitanischen Arkadier betrachteten Händel als einen der ihrigen. Für die fürstlichen Schäfer und Schäferinnen schrieb er in Neapel ein interessantes Werk (nicht zu verwechseln mit dem gleichbetitelten, viel späteren und durchaus verschiedenen), das Pastorale: „Acis und Galatea“. Eine spanische oder portugiesische Prinzessin Donna Laura hat nach Mainwaring Händel diesen Stoff zugeführt. Es wird jedoch nach zuverlässigeren Nachrichten wahrscheinlich die spanische Prinzessin Donna Cecilia Capece Minutola Enrichez gewesen sein, die als Arkadierin Egeria den guten Einfall hatte, Händel zu diesem entzückenden Schäferspiel zu bewegen. Die Partitur gibt einen Hinweis auf die Besetzung durch die absonderliche Ausgestaltung der Baßpartie des Polifemo, die mit ihrem ungeheuren Umfang von fast drei Oktaven, ihren gewaltigen Sprüngen, ihren Koloraturen auf einen Sänger von einzigartigen Fähigkeiten hinweist. Der berühmte Boschi, der später von Neapel nach London kam und in Händels „Rinaldo“ mitwirkte, ist aller Wahrscheinlichkeit nach jener phänomenale Bassist gewesen, dem Händel die riesenhafte Polifemo-Partie auf den Leib schrieb.

Im übrigen ist die Kantate in ihren verschiedenen Abarten wohl Händels Hauptarbeitsgebiet in Neapel gewesen. Es gibt deren eine große Anzahl unter Händels Werken, einfache Stücke nur mit Generalbaß, aber auch formal interessante Gebilde mit Mischungen verschiedener Formelemente. Andere nähern sich

den Serenaden, verwenden zwei oder drei Stimmen, fügen Orchesterinstrumente hinzu. Auch eine Reihe französischer Chansons sind wahrscheinlich in Neapel entstanden, wie Händel überhaupt während dieser Zeit ein starkes Interesse bekundete für die Musik der verschiedenen Nationen in ihren charakteristischen Zügen. So gibt es z. B. von ihm auch eine „Cantata Spagnuola a voce sola e chitarra" (der spanische Adel spielte in Neapel damals noch immer eine Rolle) — und auch mit dem heimischen Gewächs der süditalienischen „Sizilianen" hat Neapel auf Händel beträchtlich eingewirkt. Viele der schönsten Händelschen Melodien sind Sizilianen, nach Art jener gesangreichen, im Sechsachtel- oder Zwölfachteltakt sich ausbreitenden langsamen Weisen, die ein so reizvoller Beitrag der neapolitanischen Volksmusik zur italienischen hohen Kunst geworden sind. Seit der auf die Sammlung der Volksweisen bedachte Pietro della Valle schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts als erster die Sizilianen in Rom eingeführt hatte, wuchs allmählich das Gefallen an ihnen, bis sie sich zu einer oft kunstreich behandelten Sondergattung der italienischen Musik auswuchsen, die auch im Ausland gepflegt wurde. Bach z. B. liebt die Siziliane kaum minder als Händel. Man könnte in diesem Zusammenhang auch von der Volksmusik der Hirten aus den Abruzzen sprechen, die besonders zur Weihnachtszeit mit ihren Pfeifen und Dudelsäcken eine pastorale Musik von köstlichem, frischem Klang vollführen. Schon Dürer hat diese Pifferari porträtiert, Händel hat ihnen in der Hirtensinfonie des Messias ein unzerstörbares Denkmal gesetzt.

VENEDIG

War der musikalische Ruhm Neapels noch jung und aufsteigend, so hatte umgekehrt Venedig eine glorreiche musikalische Vergangenheit zu verteidigen, durfte stolz auf eine noch immer glänzende Gegenwart weisen, war aber gegenüber der ungestümen, jugendlichen Kraft und Regsamkeit der neapolitanischen Kunst schon gegen 1700 im Nachteil und hatte, was die Zukunft anging, schon damals die Partie gegen Neapel verloren. Immerhin beherrschte Venedig, als Händel nach Italien kam, mit seiner

Musik noch immer die Welt. Der Ruf der alten venezianischen Schule, die Meister Willaert 1524 gegründet hatte, war zwar schon verrauscht. Über die herrlichen, farbenglühenden, doppelchörigen Madrigale und Motetten der beiden Gabrieli, die einst das musikalische Europa in Ekstase versetzt und zur Nacheiferung angespornt hatten, war man schon um 1700 zur Tagesordnung übergegangen. Auch der gewaltige Claudio Monteverdi, die aufregendste musikalische Erscheinung des ganzen 17. Jahrhunderts, war in seiner unmittelbaren Wirksamkeit schon den Blicken der Enkel entschwunden. Aber etwas von seinem Geist lebte in den dramatischen Schöpfungen der Cavalli und Cesti weiter, und Venedig blieb das ganze Jahrhundert hindurch vor allen anderen Städten Europas die echte und rechte Heimat der Oper. Hier war man nämlich schon früh dazu übergegangen, die Oper dem Bereich der fürstlichen Höfe zu entziehen, zu einer Angelegenheit des bürgerlichen Lebens zu machen, und die venezianische Bevölkerung brachte ihrerseits der Oper eine so leidenschaftliche Anteilnahme entgegen, daß zwischen 1650 und 1700 ständig eine ganze Reihe von Opernbühnen gleichzeitig bestehen konnte, bisweilen deren zehn und mehr. Durch den Wettbewerb dieser Bühnen war ein gesunder Anreiz gegeben, der auf die Komponisten, Sänger, Direktoren, kurz alle Beteiligten stark einwirkte, sie zu eifriger Arbeit nötigte. Glänzende Talente der schöpferischen und darstellenden Kunst sammelten sich in Venedig. Ein Pollarolo, Caldara, Legrenzi, Ziani waren Leuchten der venezianischen Oper. Sie wurden noch überstrahlt von dem berühmten Lotti, der in späteren Jahren in Dresden als Gast des Kurfürsten (1717—1719) seine Kunst ausübte. Aber auch in Venedig nicht heimische Meister machten sich eine Ehre daraus, für Venedig zu arbeiten. So hat z. B. Alessandro Scarlatti eine Reihe seiner Opern für das Theater San Giovanni Chrysostomo geschrieben, das unter den vielen Bühnen der Stadt (sie nannten sich alle nach einem Schutzheiligen, San Salvatore, S. Giovanni, S. Paolo, Santi Angeli usw.) damals sicherlich den ersten Rang einnahm.

Händels Beziehungen zu der großen und wichtigen Musikstadt Venedig waren bis vor wenigen Jahren durchaus ungeklärt.

Man weiß jedoch nunmehr, daß er Venedig zweimal besucht hat, das erstemal zwischen Herbst 1707 und Frühjahr 1708, das zweitemal im Spätherbst 1709 auf der Rückreise nach Deutschland.

Der erste Besuch hatte seine Bedeutung weniger durch die Aufführung neuer Werke — es gelang Händel nicht, in Venedig als Opernkomponist sich hören zu lassen —, als vielmehr durch wertvolle persönliche Anknüpfungen, die für die spätere Laufbahn Händels ihre Früchte trugen. So fällt die erste Bekanntschaft mit dem jüngeren Scarlatti in diese venezianischen Tage. Mainwaring erzählt uns, in Übereinstimmung mit anderen Berichten, daß Händel den Scherz machte — man denkt hier wieder an Matthesons Bemerkung über Händels Neigung zu trockenem Witz und derbem Spaß —, während einer Maskerade sich verkleidet und maskiert ans Klavier zu setzen und mit seinem hinreißenden Spiel die Hörer aufzuregen und vor ein Rätselraten zu stellen. Domenico Scarlatti, der zugegen war, äußerte sich, so könne nur der berühmte Sachse oder der Teufel spielen. Händel wurde erkannt, zwischen ihm und Domenico Scarlatti knüpfte sich an dies Erlebnis eine Freundschaft, die Jahrzehnte überdauerte.

Sehr bedeutsam war für Händel auch die persönliche Bekanntschaft mit dem Prinzen Ernst August von Hannover, der im Oktober und November 1708 in Venedig weilte, wie wir aus seinen neuerdings veröffentlichten Briefen an T. F. D. von Wendt wissen. Die hannoverschen Prinzen waren schon seit Jahrzehnten gerngesehene Gäste in Venedig, wo sie sich mit Vorliebe aufhielten, nicht zum wenigsten wegen der Oper. Ernst August war der jüngere Bruder des hannoverschen Kurfürsten, späteren Königs Georg I. von England. Händel erhielt zunächst die Aufforderung, den Prinzen in Hannover zu besuchen. Auch die ersten Fäden nach England hinüber wurden in diesen Tagen geknüpft. Der Herzog von Manchester, ein begeisterter Musikfreund, damals englischer Gesandter in Venedig, versprach sich so viel von Händel, daß er ihn nach London einlud.

Erfolgreicher noch in ihren unmittelbaren Ergebnissen war Händels zweite Reise nach Venedig 1709/10, als er von Neapel

über Rom und wahrscheinlich auch Florenz den Heimweg nach Norden antrat und in Venedig von Italien Abschied nahm. In Rom traf er wahrscheinlich bei diesem dritten Besuch mit dem berühmten Agostino Steffani beim Kardinal Ottobuoni zusammen, dessen früheren Posten als Kapellmeister in Hannover Händel binnen kurzem antreten sollte. Weiterhin wird noch des näheren auszuführen sein, welches die persönlichen Beziehungen der beiden Künstler waren und wie stark Steffani auf Händel eingewirkt hat. Neuerdings ist (von dem englischen Händel-Forscher Robinson) die Vermutung ausgesprochen worden, daß Händel auch, wahrscheinlich von Venedig aus, in der Mailänder Gegend Besuche abgestattet habe. Die Namen Erba und Urio werden von den meisten Biographen nach Chrysanders Vorgang italienischen Komponisten beigelegt, deren Werke Händel in weitem Umfang benutzt haben soll. Nunmehr wird darauf hingewiesen, daß sowohl Erba wie Urio Ortschaften in der Nähe Mailands sind, und auf Grund dieser Entdeckung der Schluß gezogen, daß die Werke, um die sich ein alter Streit dreht, wirklich von Händel selbst herstammen. Bei der Erörterung der Händelschen sogenannten Plagiate wird auf diesen Sachverhalt noch zurückzukommen sein.

Das Theater S. Giovanni Chrysostomo war es, das Händel mit dem Auftrage einer neuen Partitur eine Ehrung erwies, als er zum zweiten Male Venedig besuchte. Diesmal waren Händel die Wege zur Opernbühne ganz anders geebnet, als ein Jahr zuvor. Er kam aus Neapel mit der gewichtigen Empfehlung des in Venedig heimischen neapolitanischen Vizekönigs, des Kardinals Grimani. Dieser hohe Herr hatte sich in früheren Jahren schon als Textdichter für die venezianische Oper betätigt, und, durch des jungen Händels Genie angefeuert, schrieb er eigens für ihn den Text zu Agrippina. Da nun die Familie Grimani das Theater San Giovanni Crysostomo in Venedig besaß, so erklärt es sich leicht, wie nunmehr alle Hindernisse für Händel schnellstens überwunden waren. Mit diesen neueren Feststellungen erhellen sich alle Dunkelheiten der Agrippina-Geschichte, mit denen noch Chrysander vergebens sich auseinanderzusetzen versuchte. Mit Agrippina wurden die Karnevalsaufführungen am 26. Dezember 1709

eröffnet. Die Hauptrollen waren übergeben der Sopranistin Francesca Durastanti (Agrippina), dem berühmten, schon aus Neapel uns bekannten Bassisten Boschi und Boschis Gattin, die den Ottone sang. Sowohl Durastanti wie Boschi werden uns später in London wieder begegnen. Den Nero sang Valeriano Pellegrini, meistens familiär nur Valeriano genannt, der am Hofe des Pfalzgrafen Johann Wilhelm in Düsseldorf lange Jahre hindurch glänzte.

Der Erfolg der Agrippina war gewaltig. Das Publikum — gemischt aus der erlesensten venezianischen Gesellschaft, vielen distinguierten Fremden und dem musiktrunkenen Völkchen der Gondoliere und ihres Anhangs — konnte sich vor Begeisterung kaum fassen. Ein Fremder müßte diese Leute für wahnsinnig halten — so berichtet Mainwaring nach Händels eigenen Erinnerungen —, so überschwenglich waren ihre Bravorufe, ihr Jauchzen, ihre donnernden: Viva il caro Sassone!, ihre entzückten Schreie: „Gesegnet die Mutter, die dich gebar.“ Noch gewichtigeres Zeugnis für den Erfolg als diese Schilderung legt die Tatsache ab, daß die Agrippina siebenundzwanzigmal hintereinander gegeben werden konnte. Händel war mit der Agrippina zur internationalen Berühmtheit abgestempelt. Prinz Ernst August von Hannover und der Herzog von Manchester waren nicht mehr persönliche Zeugen von Händels Agrippina-Triumph. Indes der hannoversche Baron Kielmansegge, der am kurfürstlichen Hofe als Oberstallmeister fungierte, trat Händel nahe, und so verdichteten sich die Beziehungen zu Hannover noch mehr. Der kunstliebende Baron Kielmansegge war später in der Londoner Gesellschaft eine bekannte Persönlichkeit; noch mehr genannt wurde seine Schwester, die in London als Favoritin des Königs Georg dem Gesellschaftsklatsch reichlichen Stoff bot. Auch Steffani hat wohl ziemlich sicher durch seine Empfehlungen neben Kielmansegge dahin gewirkt, daß der hannoversche Hof mit Händel in förmliche Verhandlungen trat. Ob Steffani, wie es gemeinhin heißt, in Venedig noch mit Händel zusammengetroffen ist, erscheint nicht ganz sicher beglaubigt. Die Einzelheiten dieser Verhandlungen sind nicht bekannt. Ihr Ergebnis jedoch ist, daß Händel sich im Frühjahr 1710 in Hannover bei

Hofe präsentierte und am 10. Juni 1710 zum Hofkapellmeister ernannt wurde.

Die Wanderjahre waren beschlossen, die Sehnsucht nach dem Süden, nach dem sonnigen, sangesreichen, mit unerschöpflichen Schönheiten der Natur und Kunst verschwenderisch geschmückten Lande Italien war gestillt. Mit einem Hauch paradiesischen Entzückens muß für Händel die Erinnerung an diese köstlichen, sorglosen, glückumstrahlten und künstlerisch so ergiebigen Jugendjahre verklärt gewesen sein. Wie ein Liebling der Götter war er durch das herrliche Land gezogen, aufmerkenden und staunenden Geistes voll hatte er die berauschenden und beglückenden Eindrücke seiner Kunstfahrt in sich eingesogen, mit rascher Tatkraft bereit, sie sofort schlagfertig in künstlerische Tat umzusetzen, aber auch, was noch wertvoller war, sie als Samen in fruchtbaren Boden zu säen, der während seiner ganzen langen Laufbahn bis zum letzten Werk des greisen Meisters willig Früchte hergab, deren Duft und Süße zum guten Teil vom gesegneten Mutterboden Italiens sich herleiteten. Für Händel war Italien nicht nur eine Modesache, ein Schulpensum, sondern eine in seiner Natur begründete Notwendigkeit. Ähnlich wie Mozart, aber doch in ganz anderem Geiste, war auch ihm die Verschmelzung deutscher und italienischer Tonkunst zum Lebensinhalt der schöpferischen Betätigung vom Schicksal bestimmt. Gab er sich den bezaubernden und verlockenden Eindrücken der italienischen Kunst auch willig hin, so verfiel er ihr dennoch nicht in Hörigkeit. Das angestammte germanische Naturell behielt in ihm seine volle Kraft, es blieb der tiefe und volle Grundton seiner Kunst. Der Zauber des sinnlich schönen italienischen Klanges, der Sinn für Proportion und klare Form, die lieblichen Reize des italienischen Gesanges, das rhythmische Leben, der Glanz, die Anmut der italienischen Musik: dies sind die Obertöne, die sich dem Grundton zugesellen, den Akkord erst voll ausschwingen lassen. In seinen ästhetischen Anschauungen gefestigt und gereift, in der Ausübung seiner Kunst technisch weit gefördert, in Weltkenntnis und Lebenserfahrung gewachsen, im Wechselspiel seiner wunderbaren künstlerischen, geistigen und seelischen Kräfte viel ausgeglichener, so verließ Händel nach

drei Jahren das Land seiner jungen Träume. Wenige deutsche Künstler waren so gerüstet und gefestigt, von Italien Nutzen zu ziehen, den Gefahren für Geist und Seele dort zu entgehen, wie Händel. Es ist nicht vermessen, hier an Goethe zu erinnern.

HANNOVER UND DÜSSELDORF

Noch in späten Jahren erzählte Händel dem englischen Geschichtschreiber Sir John Hawkins von seinen Beziehungen zu Steffani in Hannover. Hawkins gibt in seiner Musikgeschichte diese Erzählung mit folgenden Worten wieder: „Als ich das erstemal nach Hannover kam, war ich ein junger Mann. Ich verstand etwas von Musik und — dabei streckte er seine breiten Hände aus und spreizte die Finger — war ein ziemlich guter Orgelspieler. Steffani nahm mich mit großer Freundlichkeit auf, und bei der nächsten Gelegenheit stellte er mich der Prinzessin Sophie und dem Sohn des Kurfürsten vor und gab ihnen zu verstehen, daß ich, wie er sich gefällig ausdrückte, ein Virtuose in der Musik sei. Er verpflichtete mich zu Dank, indem er mir Weisungen über meine Aufführung und Winke über mein Verhalten während meines Aufenthalts in Hannover gab. Da er durch Geschäfte staatsmännischer Art von der Stadt abberufen wurde, so ließ er mich im Besitz der Gunst und Protektion, die er selbst für eine Reihe von Jahren genossen hatte.“

Steffani, der in Hannover so gütig und welterfahren in Händels Schicksal eingriff, hat nicht nur durch diese persönliche kurze Verbindung, sondern mehr noch durch sein künstlerisches Vorbild für die Händelsche Kunst eine solche Bedeutung, daß man in einem Händel gewidmeten Werk nicht mit flüchtigem Hinweis an dieser merkwürdigen, geistig bedeutenden und menschlich so für sich einnehmenden Persönlichkeit vorbeigehen kann.

Agostino Steffani stammt aus kleinen Verhältnissen aus Castelfranco in Venetien, wo er am 25. Juli 1653 geboren wurde. Von Jugend auf war er in der Musik heimisch. Als Chorknabe in S. Marco in Venedig erregt er die Aufmerksamkeit eines Grafen Tattenbach, der ihn nach München nimmt und dort erziehen läßt, auch den Kurfürsten für den talentvollen Jüngling interessiert.

Er ward Schüler beim Hofkapellmeister Joh. Kasp. Kerll, wird im Jahre 1672 zur Vollendung seiner Studien nach Rom geschickt und kehrt 1674 mit dem Kapellmeister Ercole Bernabei wieder nach München zurück. 1675 Hoforganist in München, ist er daneben eifrig mit theologischen, mathematischen, philosophischen Studien beschäftigt, mit denen er sich zur Priesterweihe vorbereitet, die er 1680 empfängt. Eine Pariser Reise 1678/79 brachte ihm den Lullyschen Stil nahe. Der junge Abt von Lepsing wird schon im folgenden Jahre als Opernkomponist bekannt mit seinem „Marco Aurelio", dem eine ganze Reihe anderer Bühnenwerke in München folgte. Besonders der Servio Tullio vom Jahre 1685 verbreitete seinen Ruf, so daß man in Hannover auf ihn aufmerksam wurde, als er die Absicht kundgab, aus irgendeinem nicht ganz aufgeklärten Grunde München zu verlassen. Zwischen 1688 und 1689 trat er seinen neuen Posten als erster Kapellmeister des gerade erbauten Hannoverschen Opernhauses an. Für Hannover schrieb er in den nächsten Jahren eine ganze Anzahl von Opern, meistens zu Texten des feingebildeten Abbate Ortensio Mauro in Hannover. Auch zu Leibniz trat er in Beziehungen, studierte Staatsrecht bei ihm und vollzog allmählich den Übergang in das diplomatische Fach, das den zweiten Teil seines Lebens neben der Musik ausfüllt. Seine staatsmännischen Fähigkeiten wurden so hoch eingeschätzt, daß der Herzog von Hannover ihm wichtige Missionen anvertraute. So ist es z. B. Steffanis Geschick zuzuschreiben, daß alle Hindernisse aus dem Wege geräumt wurden, die sich der Ernennung des hannoverschen Herzogs Ernst August zum Kurfürsten entgegenstellten. Noch höher stieg Steffani nach Ernst Augusts Tode. 1703 berief ihn der Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz nach Düsseldorf als Präsidenten des geistlichen Rats und Geheimrat. Nunmehr geadelt, steigt er auch in seinem geistlichen Rang noch auf. 1706 ernannte der Papst Innozenz XI. ihn zum Bischof von Spiga (in Spanisch-Westindien). 1708 und 1709 hielt sich Steffani in Rom auf, vom Papst mit vielen Ehrungen ausgezeichnet; er wurde päpstlicher Kammerprälat und schließlich päpstlicher Vikar von Norddeutschland, mit der Oberaufsicht über die katholischen Angelegenheiten der Rheinpfalz, Braunschweigs

und Brandenburgs betraut. Er traf in Rom mit Händel zusammen, als er sich gerade rüstete, seinen wichtigen Posten in Deutschland anzutreten. Das ihm liebgewordene Hannover hatte er sich wiederum zur Residenz auserwählt, und so erklärt es sich, daß Händel durch Steffanis Vermittlung und Empfehlung in Hannover eingeführt wurde.

Für die Oper ist um diese Zeit Steffanis Tätigkeit im wesentlichen schon abgeschlossen. Als hoher kirchlicher Würdenträger fand er kaum mehr die rechte Muße zur künstlerischen Arbeit für das Theater; auch mochte die Verbindung von Kirchenfürst und Opernkomponist vielleicht bei italienischen Kardinälen statthaft gewesen sein, kaum aber in dem theaterfremderen Norddeutschland. Immerhin ist es wahrscheinlich, daß eine ganze Anzahl seiner kirchenmusikalischen Werke und seiner Kantaten und Duette in die spätere Lebenszeit fallen. Sein Amt als päpstlicher Vikar gab Steffani in späteren Jahren wieder auf, weil die damit verbundenen Repräsentationskosten seine Mittel überstiegen. Er lebte an verschiedenen Orten, viel auf Reisen, zumal in Italien. Von 1725 an hielt er sich wieder in Hannover auf. In Frankfurt am Main starb er plötzlich am 12. Februar 1728.

Für Händel gewann Steffanis Kunst schon in Hamburg Bedeutung, wo die Steffanischen Opern hochgeschätzt waren und mit Vorliebe gegeben wurden. Wie Reinhard Keiser sich an diesen Partituren gebildet hatte, so lernte auch Händel vielleicht zuerst und am nachdrücklichsten bei Steffani den edelsten und stimmgerechtesten Vokalstil, den Steffani mit einer unübertroffenen Meisterschaft handhabte, war doch Steffani zu allen seinen vielseitigen Gaben auch noch als Sänger von feinster Kultur berühmt. Zumal in der Sondergattung des Kammerduetts ist von jeher Steffani widerspruchslos ein Vorrang eingeräumt worden, der durchaus verdient ist, wie wir jetzt leicht nachprüfen können dank den Neuausgaben ausgewählter Werke Steffanis in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern“. Mit größter Klarheit ist in diesen edlen, vollendeten Kunstwerken das Gebiet des Kammerduetts umgrenzt, und innerhalb seiner Grenzen durchmessen in Wanderungen, die in die mannigfachsten Gegenden nach verschiedenen Richtungen hin führen. Lyrik und strenge

Polyphonie sind zum schönsten Bunde vermählt. Hier schlichte Melodik, einfacher Bau, dort ein alle gesanglichen Kräfte ins Spiel ziehender Wettstreit der Stimmen, kunstvolle Architektur. Die vielfach verwendete Koloratur dient gleichermaßen dem seelischen Ausdruck wie als wirkungsvolles dekoratives Schmuckstück. Die beiden Stimmen verfolgen einander in geschmeidigen Linien, haschen sich, treffen zusammen, wandeln einträchtig, einander umschlingend oder in gleichem Schritt nebeneinander, trennen sich wiederum, und von neuem hebt das beseelte Spiel dieser zart und klar profilierten Tonlinien an. Fugierte und kanonische Gebilde sind zum anmutigsten Tonspiel abgewandelt. Dies alles eminent stimmgerecht, in edelsten Wohllaut getaucht, getragen von einem Generalbaß, der leichten und doch festen Schrittes dem lebendigen Fluß des Ganzen dient, gleichzeitig den Zusammenhalt und die Beweglichkeit des Tonsatzes fördert. Von leichter Grazie, kapriziöser Eleganz zu schwärmerischem Aufschwung, nachdenklicher Versonnenheit, tiefem Ernst und melancholischer Schwermut führen die Linien der Melodik dieser Duette. Für Händel lag in solchen Vorbildern eine hohe Schule, die er getreulich nützte. Wie auch in orchestralen und formalen Dingen von Steffani zahlreiche Anregungen und Einwirkungen auf Händel übergingen, wird bei der näheren Erörterung der Werke hier und da mit Beispielen zu belegen sein.

Die künstlerischen Verhältnisse, in die Händel in Hannover kam, dürften ihm immerhin Anregung gewährt haben, wenn er nicht gerade von Italien gekommen wäre und nicht schon seinen Sinn auf die als unbekanntes Ziel lockend winkende englische Metropole gerichtet hätte. Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts sah Hannover unter der Herrschaft von vier Brüdern aus dem Hause Braunschweig-Lüneburg. Über das Erbe des 1665 verstorbenen Herzogs Christian Ludwig entspann sich zwischen seinen jüngeren Brüdern Georg Wilhelm, Johann Friedrich und Ernst August ein Streit, der zu verwickelten Teilungen führte. Johann Friedrich, der wie alle seine Brüder viel im Auslande lebte, von französischem und italienischem Wesen stark beeinflußt wurde, gründete 1672 die Hannoversche Oper. Ernst August, der 1680 zur Regierung kam, war der Protektor Steffanis.

Unter ihm und seiner feingebildeten Gemahlin Sophie (eine pfälzischen Prinzessin, Enkelin des Stuart-Königs Jakob I. wurde Hannover eine der glänzendsten Hofhaltungen Deutschlands. Leibniz und Steffani waren die Zierden Hannovers. Ernst August selbst hielt sich meistens in Italien auf, Venedig war ihm mehr Wohnstätte als Hannover, und in Venedig betätigte er sich als leidenschaftlicher Liebhaber und fürstlich freigebiger Protektor der Künste, zumal der Musik.

Mit einem großen Gefolge bewohnte er den Foscarini-Palast; in nicht weniger als fünf Theatern Venedigs hatte er viele Jahre hindurch ständig Logen belegt. Sein im übrigen durchaus autokratisches Regiment gab den hannoverschen Untertanen viel Anlaß zur Klage. Um ihn mehr an Hannover zu fesseln, machte man seiner Prunkliebe und seiner Musikbegeisterung ein kostspieliges Zugeständnis, indem man von italienischen Baukünstlern in Hannover 1687 bis 1690 ein prächtiges neues Opernhaus errichten ließ, das mit seinen vier Rängen 1300 Personen Raum bot. Von dieser Zeit an wird Hannover für die Musik wichtig. Das Orchester war in der Hauptsache aus französischen Musikern zusammengesetzt, das Sängerpersonal vorwiegend italienisch, und als obersten Leiter gewann man Steffani, dessen geschickter diplomatischer Beihilfe es Ernst August mit zu verdanken hatte, daß er von 1692 an sich Kurfürst nennen durfte. Ernst Augusts Nachfolger wurde 1705 Kurfürst Georg Ludwig, zu dem Händel in Beziehungen trat.

Vom 16. Juni 1710 ist Händels Berufung zum hannoverschen Kapellmeister datiert, 1000 Taler waren als Jahresgehalt ausgesetzt. Nachdem er sich bei Hofe vorgestellt hatte, kam man ihm sofort sehr freundlich entgegen durch die Gewährung eines längeren Urlaubs, der ihm erwünscht war, um den Einladungen, die er schon in Venedig von London aus erhalten hatte, nachzukommen. So wird er sich höchstens ein paar Wochen in Hannover aufgehalten haben. Im Sommer machte er in Halle zu Hause einen Besuch bei der Mutter. Er fand die Familie in Trauer wegen des Ablebens seiner jüngeren Schwester Johanne Christiane im Jahre vorher. Doch rüstete man sich in Halle zur Hochzeit der anderen Schwester Händels, Dorothea Sophia mit dem

Rechtsgelehrten Michael Dietrich Michaelsen, an der Händel teilnahm. Die aus dieser Ehe stammende Tochter Johanna Friederike, seine Nichte, hat Händel später zur Haupterbin seines Vermögens in seinem Testament eingesetzt.

Von Halle aus reiste Händel nach England. Auf dem Wege machte er am Düsseldorfer Hofe einen kurzen Besuch. Er war dort aufs beste eingeführt, einerseits durch Steffani, der mit dem Kurfürsten Johann Wilhelm seit Jahren in nahem persönlichen und brieflichen Verkehr stand, andererseits durch den Florentiner Hof, der die pfälzische Kurfürstin, eine Tochter des toskanischen Großherzogs Cosmo III. und Schwester der Prinzen Ferdinand und Gastone, von Händels Bedeutung sicherlich wird unterrichtet haben. Der schon genannte Blainville hat uns in seiner Reisebeschreibung (Bd. I, Kap. 8) auch eine anschauliche Schilderung des kurpfälzischen Hofes in Düsseldorf aus jenen Jahren (1705) übermittelt, die von der Pracht der Hofhaltung, der Fülle und Güte von Oper und Theater, Konzertaufführungen, Balletten und Vergnügungen, von der Persönlichkeit des liebenswürdigen, ehrgeizigen, verschwenderischen und galanten Kurfürsten, der stolzen, eifersüchtigen Kurfürstin einen Begriff gibt. Über die viele Jahrzehnte hindurch währenden Beziehungen der Neuburger Wittelsbacher in Düsseldorf zu italienischen Künstlern unterrichten uns Einsteins ausgedehnte Nachforschungen in den Archiven; die Fülle der Namen, Gesangsvirtuosen, Komponisten, Spieler, der hohe Rang vieler dieser Künstler läßt uns das rege musikalische Treiben an diesem Hofe ahnen, von dem fast alle Spuren verweht sind, während für die Malerei die berühmte Düsseldorfer Galerie noch heute sichtbares Zeugnis ablegt von der Kunstliebe, der Kunstpflege großen Stils am kurpfälzischen Hofe. Leider sind Einzelheiten über Händels ersten Aufenthalt in Düsseldorf bisher nicht ermittelt worden. Wir wissen nur, daß er nach kurzem Besuch in Düsseldorf, mit einem kostbaren Tafelgeschirr beschenkt, über Holland sich nach London begab. Im Spätherbst 1710 setzte Händel zum ersten Male den Fuß auf englischen Boden.

LONDON

Die Berufung Händels nach London hat ihren eigentlichen Grund darin, daß man sich von ihm für die italienische Oper viel versprach, die als neueste Mode des Tages von den geschäftlichen Organisatoren des Londoner Musiklebens ausgebeutet werden sollte. Um die Lage der Dinge verständlich zu machen, ist ein kurzer Rückblick auf die Londoner musikalischen Verhältnisse notwendig.

Die große Epoche der englischen Musik im 15. und 16. Jahrhundert, die Blüte des taufrischen, köstlichen englischen Madrigals, der ernsten, gediegenen und vollwertigen geistlichen Chormusik war im 17. Jahrhundert allmählich verwelkt. Die große Revolution Cromwells und der Sieg des starren, kunstfeindlichen Puritanismus waren dem fröhlichen Singen und Klingen allenthalben in England tödlich geworden. Als dann die Restauration wieder einsetzte, als 1650 Karl II. den englischen Thron bestieg, waren zwar die herrschenden Einflüsse des republikanischen Jahrzehnts wieder zum großen Teile beseitigt, keineswegs jedoch der Anschluß wieder gewonnen an die gewaltsam unterdrückte ältere englische Musikübung. Die Musik wurde aus ihrer verfemten Stellung wieder erlöst, sie kam wieder zu Ehren, eine neue königliche Kapelle wurde gegründet, der königliche Hof und der König persönlich begünstigten die Musik wieder. Indes war Karl II. auf dem Kontinent in der Verbannung aufgewachsen und brachte nun nach England eine starke Vorliebe für die französische Musik mit, wie sie damals an Ludwigs XIV. prunkvollem Hof geübt wurde. So wurden die französischen Traditionen nach England verpflanzt, und während der nächsten Jahrzehnte von 1660 ab wandelte sich der musikalische Geschmack in England gründlich nach Seiten des französischen Vorbildes hin. Auch die Theater wurden wieder eröffnet und der Musik nunmehr auf der Bühne ein neues und dankbares Feld zugewiesen. Die „Masque“ ist eine dem englischen Theater besonders eigentümliche Verbindung von Schauspiel und Musik. Bis zur Revolution waren diese Masques (ihr Wesen ist mit „Maskenspiel“ nur sehr ungenau bezeichnet) in England sehr beliebt und in mancherlei Abwand-

lungen im Schwange, von einfachen Gesangseinlagen in Schauspielen bis zu musikalisch reich ausgeführten Partituren, wie etwa Henry Lawes' Musik zu Miltons „Comus", für die Aufführungen in Ludlow Castle 1634 geschrieben. Durch solche Jahrzehnte andauernde Gewohnheit war der Boden für die Oper in England vorbereitet. 1660 brachte ein Italiener namens Gentileschi zum ersten Male eine italienische Truppe nach London, über deren Vorstellungen die Nachrichten leider fehlen. In den siebziger Jahren sind Opern des französischen Meisters Cambert bei Hofe gegeben worden. Nicht viel später beginnt der Import italienischer Gesangs- und Instrumentalvirtuosen in größerem Maßstab. In öffentlichen Konzerten, die damals schon in London eingeführt wurden, ließ sich Niccola Matteis des öfteren hören, ein hervorragender Geiger, der für Vitali und andere italienische Geigenmeister sich besonders einsetzte. Auch der Gesangsmaestro Pietro Reggio wird genannt, der für Carissimi und Stradella wirkte: der berühmte Gesangsmeister und Schriftsteller Signor Tosi. 1703 erscheint die Sängerin Francesca Margarita de l'Epine, die später an Händels ersten Opern in London hervorragenden Anteil hatte. 1705 wird die Oper Arsinoe im Drury-Lane-Theater aufgeführt, in englischer Sprache, aber vollständig nach den neuen italienischen Vorbildern gemodelt, mit Musik von verschiedenen italienischen Quellen her, die ein gewisser Thomas Clayton für die Gelegenheit zurecht gemacht hatte. Noch einen Schritt weiter ging man 1706, als zum erstenmal Oper eines großen italienischen Meisters in London gehört wurde: Marc Antonio Bononcinis „Camilla". Man sang sie zwar zuerst in einer englischen Übersetzung, bei späteren Wiederholungen jedoch beteiligten sich italienische Sänger. Solche gemischtsprachige, englisch-italienische Opernaufführungen wurden eine Zeitlang gegeben, darunter auch Alessandro Scarlattis „Piramo e Tisbe".

Die Verfechter des nationalenglischen Theaters, die später auch noch während der ganzen Wirksamkeit Händels sich gegen die neue italienische Oper wandten, hatten zunächst nur geringen Erfolg, weil das musikalische Publikum sich dem süßen und ungewohnten Zauber der italienischen Gesangskunst mit Ent-

zücken hingab. Immerhin dauerte es noch bis 1710, bevor man wagte, eine italienische Oper ganz und gar italienisch singen zu lassen. Mit dieser Oper „Almahida“ eines ungenannten Komponisten (Burney schreibt sie dem Bononcini zu) beginnt die ein Vierteljahrhundert währende Herrschaft der italienischen Oper in London. Die Erfolge der Almahida, sowie der ihr folgenden Opern „L' Idaspe fidele“ von Mancini und M. A. Bononcinis „Etearco“ waren trotz manchem Widerspruch doch so stark, daß man sich von der italienischen Oper in London ein beträchtliches Geschäft erwarten durfte, sofern man nur den rechten Mann fand, der es verstand, das Publikum hinzureißen und in Atem und Aufregung zu halten. Diesen Mann meinten die betriebsamen und geschäftstüchtigen Londoner Unternehmer in dem jungen Händel gefunden zu haben.

Welchen Stand der musikalischen Schaubühne Händel in London vorfand, ist soeben kurz skizziert worden. Es bleibt noch übrig, einen Blick zu werfen auf die englische Musikkultur der Zeit um 1700 überhaupt, auf die kulturellen Zustände, das Leben in London, um den Wirkungskreis zu kennzeichnen, der nunmehr für fast ein halbes Jahrhundert Händel zufiel, ihn in gewisse Bahnen zwang, andererseits aber auch von ihm Maß und Richtung erhielt. Die Musikergeneration unmittelbar vor Händels energischem Eingreifen in die künstlerische Aktion fand ihren Höhe- und Mittelpunkt in dem großen Henry Purcell, der alles in allem genommen bis zum heutigen Tage die stärkste Persönlichkeit der wirklichen englischen Musik geblieben ist. Wie bei so manchem frühvollendeten Genie erschöpfte auch sein kurzes Leben sich rasch unter der Fülle und dem Gewicht seines künstlerischen Schaffens. Nur 37 Lebensjahre waren ihm vergönnt. Aber als er 1695 starb, war die englische Musik um einen Schatz reicher, wie ihn weder vorher noch später ein einzelner Sohn Englands der Welt dargeboten hat. In fast allen Zweigen der Kunst war ihm Ausgezeichnetes gelungen. Mehr als ein halbes Hundert Theaterstücke hat er mit Musik geschmückt, und darunter befinden sich Masques und einige Werke, denen der Titel Oper durchaus gebührt, wie Dido and Aeneas, Dioclesian, The Fairy Queen, The Indian Queen, King Arthur. Die prachtvollen

Bände der von der Purcell Society herausgegebenen Gesamtausgabe ermöglichen die Bekanntschaft mit diesen wertvollen dramatischen Werken, wie auch mit der Fülle geistlicher Kunst und Instrumentalmusik: Sonaten für Streichinstrumente, Klaviermusik, Orgelstücke, eine Menge Choroden zum Cäcilientag und zu anderen feierlichen Gelegenheiten, viel Kirchenmusik, Anthems (wie die Engländer mit einem Gesamtnamen die motettenartige Musik bezeichnen), viele weltliche Lieder und Chöre. Purcell eigentümlich ist eine helle, jugendliche Anmut, gepaart mit einer auffallenden Schlankheit, Biegsamkeit, Kraft und Eleganz der Konturen. Zumal in den dramatischen Werken finden sich Melodien von rührender, unvergänglicher Schönheit und Vollendung der Fassung. Er ist ein Genie des Lichts, des Tages, ein Bejaher des Lebens und seiner Schönheit, wennschon er gelegentlich ergreifende Töne findet für die dunklen Rätsel des Daseins, die quälenden Zweifel der Seele. Wundervolle rhapsodische Eingebungen von erstaunlicher Kraft des Ausdrucks fallen des öfteren auf, wennschon in der Regel Purcell ein bewundernswerter Meister der durchgearbeiteten, feinziselierten Form ist. Es wird später noch zu zeigen sein, wie Händel an diesen einzigen, ihm einigermaßen ebenbürtigen Engländer seines Jahrhunderts anknüpft und was er ihm verdankt.

Vielleicht wäre es dem glänzenden und geistig so elastischen Organisten von Westminster-Abbey gelungen, sich selbst gegen den gewaltigen Händel zu behaupten, wenn ihm das Schicksal ein längeres Leben vergönnt hätte. Der englischen Oper hätte Purcell einen so mächtigen Anstoß geben können, daß vielleicht die italienische Oper mit Händel als Hauptmatador erheblich schwereres Spiel gehabt hätte. Indes war der englischen Kunst dieser Sieg nicht bestimmt. Purcell war schon 15 Jahre tot, als Händel in London zu wirken begann, und von den übrigen heimischen Musikern Londons konnte keiner gegen Händel in die Schranken treten, wennschon unter ihnen einige durchaus respektable Künstler sich befanden. John Blow, Purcells Lehrer, überlebte seinen Schüler um 13 Jahre. Seine Wirksamkeit (er starb 1708) reicht hart bis zu Händels Londoner Anfängen. Seine geistliche Chormusik, Anthems, Motetten, Services erheben sich

des öfteren zu machtvoll pathetischem, ernsten Ausdruck und zeigen durchaus die Handschrift eines Meisters, der würdig war, einem Purcell die Wege zu weisen. Als Direktor des Knabenchors der königlichen Kapelle (Master of the Children at the Chapel Royal) tat er bis zu seinem Lebensende Dienst. Jünger sind Croft, Greene, Boyce, Arne, die hervorragendsten Zeitgenossen Händels in London, über deren Beziehungen zu dem Großmeister weiterhin manches zu erwähnen sein wird.

Will man die englische Musik der Restaurationszeit bis zu Händel kurz charakterisieren, so muß man die Bevorzugung der weltlichen Formen vor der geistlichen Musik als wesentlichen Zug anführen. Auch in die ernsthafteste Kirchenmusik der Zeit dringen, eine Folge des französischen Einflusses, die Rhythmen der weltlichen Instrumentalmusik ein, lange Zwischenspiele, Ritornelle und dergleichen einmischend. Auch der für das italienische secento bezeichnende ariose Zug in den Gesangssoli macht sich hier geltend mit all den Eigentümlichkeiten der Generalbaßbegleitung, des konzertierenden Stils der Instrumente. Die Violinen, früher der vornehmen englischen Musik fremd, mehr als Wirtshausinstrumente angesehen, hatten sich in der neuen englischen Musik stark eingebürgert, entsprechend der Vorliebe des Königs Karl II. für seinen Geigerchor, den er sich in Nacheiferung der 24 „violons du roy“ des Königs Ludwig XIV. zugelegt hatte. So kam Händel in eine musikalische Gesellschaft, die künstlerische Leistungen von Rang wohl zu würdigen wußte, eine nicht geringe Kultur besaß und ein edles Eigengewächs aufzuweisen hatte; wennschon die fashionabeln Neigungen des Tages nach der neuesten italienischen und französischen Mode von dem hohen Stand eines Purcell, selbst Blow die englische Kunst allmählich herabdrückten, so kamen doch diese kosmopolitischen Neigungen gerade dem Fremden Händel sehr zunutze.

Die Stadt London und ihr geistiges und gesellschaftliches Leben werden Händel starke und neue Eindrücke in Fülle vermittelt haben. London war gegen 1710 eine große, sehr belebte Stadt mit einer Bevölkerung von etwa einer halben Million Einwohner.

Der Charakter einer Weltstadt, der Hauptstadt eines großen, weltbeherrschenden Imperiums trat in London schon damals hervor. Ein starker überseeischer Schiffsverkehr brachte Gäste der verschiedensten Völkerschaften nach London. Macaulay hat uns im ersten Band seiner großen englischen Geschichte ein ansc au-liches Bild entworfen von dem Wesen Londons, dem Leben dort: Die City war nach dem großen Brand meistens mit Ziegelhäusern wieder aufgebaut worden. Christopher Wren, der große Architekt, Erbauer der St. Pauls Kathedrale, hatte den Hauptanteil an den monumentalen Bauten, mit denen man die Einförmigkeit der Straßenzüge unterbrach. Noch weit in Händels Zeit hinein wirkte dieser Baukünstler. Gegen 1700 und viel später noch war die City nicht nur Geschäftsviertel wie jetzt, sondern auch Wohnquartier der Großkaufleute, die sich dort prunkvolle Häuser erbauten, mit den reichen Aristokraten wetteifernd, die jedoch zum größeren Teil schon in die Umgegend der eigentlichen Stadt sich zurückgezogen hatten. Wo heute Lincoln's Inn Fields, Covent Garden Piazza, Bloomsbury Square, Soho Square liegen, war damals das fashionable Viertel, außerhalb der Stadt. Die Straßen Londons waren eng, ungeheuer schmutzig, von lärmendem Verkehr erfüllt, mit einer Unmenge bunter Schilder und Wappen behängt, als Kennzeichen der einzelnen Häuser. Jenseits des eigentlichen Stadtbezirks, begrenzt von Bond Street im Westen, Russell Square im Norden, Whitechapel Church im Osten, dehnten sich Wiesen und Ackerland aus. Ein Kranz von Dörfern, die jetzt zu London gehören, wie Kensington, Hampstead, Ilford, umgab die Stadt. Die sogenannten „high-roads", ziemlich schlecht gehaltene Fahrstraßen, führten von London aus nach den Provinzstädten. Auf ihnen spielte sich der umständliche, bunte, einer gewissen Romantik nicht entbehrende Reiseverkehr jener Tage ab. Old-Englands Gasthäuser, die Inns, waren zwar berühmt wegen ihrer Güte und Behaglichkeit, doch auf den Fahrstraßen trieben kecke und vor nichts zurückschreckende Wegelagerer zu Pferde ihr Handwerk, und diese berüchtigten „highway men", in der Londoner Umgegend in ganzen Räuberbanden organisiert, spielen in allen Berichten über das Londoner Leben eine erhebliche Rolle. Wir werden dieser Zunft auch zu Händels Laufbahn in

einer gewissen Beziehung begegnen, nämlich in der „Beggar's opera", die später in Händels Lebenslage bedenklich drohend eingriff. Eine Besonderheit Londons war das Kaffeehaus, in dem sich der Londoner Bürger täglich, mangels eines geordneten Zeitungswesens, Nachrichten holte über politische Ereignisse, mit seinen Freunden sich besprach. Fast jedes Kaffeehaus hatte unter seinen Stammgästen einen Redner, dem das Ohr der Menge gehörte und auf dessen Meinung man viel gab. Auch die literarischen Kreise, die Theaterleute, Künstler, in der Tat fast jeder Stand hatten ihre bevorzugten Kaffeehäuser, die bald nicht nur im politischen Leben, sondern auch in wissenschaftlicher, künstlerischer, geschäftlicher und sozialer Hinsicht eine Macht darstellten. Die Literatur, unter den letzten Stuarts nach Miltons Tode auf einem Tiefstand angelangt, hob sich nach 1700 wieder zu hoher Vortrefflichkeit. Dryden, der große Satiriker, ist die bei weitem stärkste Persönlichkeit der vorhergehenden Generation. Das Theater, in der zügellosen Komödie das Spiegelbild einer lasziven, leichtsinnigen und innerlich wenig kultivierten Gesellschaft, hat gleichwohl Talente wie Wicherley, Congreve, Vanbrugh, Farquhar aufzuweisen, die noch bis in Händels Zeit hinein die Bühne beherrschten. Eine Reihe leuchtender Namen begleitet den Beginn des 18. Jahrhunderts in London: Alexander Pope, der glänzende Sprachkünstler und Satiriker, Jonathan Swift, der gallige, geniale Schriftsteller, Daniel Defoe, der weltberühmte Autor des Robinson Crusoe und Pamphletist, Addison und Steele, vollendete Essayisten, die in ihren Zeitschriften „The Tatler" und „The Spectator" das ganze Leben der Zeit in allen seinen wichtigen Äußerungen mit geistvollem, witzigem und rücksichtslosem Kommentar begleiten. Nimmt man dazu die großen philosophischen Schriftsteller, einen Locke, Bischof Berkeley, einen gelehrten Geist ersten Ranges wie Isaak Newton, die wissenschaftlich außerordentlich regsame Royal Society, so zeigt schon dieser ganz oberflächliche Überblick, daß es dem London der Queen-Anne-Zeit an geistiger Beweglichkeit, an lebhaftem Betätigungsdrang durchaus nicht fehlte, und daß Händel in eine höchst anregsame Atmosphäre kam.

Nach den Wirren des 17. Jahrhunderts, der langen Revolution, der Restaurationszeit, der Mißwirtschaft unter den letzten Stuartkönigen war England nunmehr in eine Zeit großer Prosperität eingetreten. Wilhelm III. von Oranien, der Schwiegersohn Jakobs II., war 1688 mit Heeresmacht in England eingedrungen, um die Erbansprüche seiner Gemahlin gegen ihren Vater zu erzwingen. Nach der Abdankung Jakobs wurde er unter gewissen Einschränkungen 1689 der Herrscher Englands. In den letzten Jahren seiner Regierung trat England gegen Ludwig XIV. in den Spanischen Erbfolgekrieg ein. 1702 starb Wilhelm, und die Prinzessin Anna, Gemahlin des Prinzen Georg von Dänemark, die Tochter Jakobs II. und letzte Prinzessin aus dem Haus Stuart, kam auf den englischen Thron. Gerade die Zeit der Queen Anne, als Händel nach London kam, bedeutete für England den Anfang eines staatlichen und gewerblichen Aufblühens. 1707 war die Union zwischen England und Schottland zustande gekommen. Die beiden so oft einander feindlichen Staaten waren nunmehr als Großbritannien zu dauernder Einigung gelangt. Der spanische Krieg brachte den englischen Truppen starke Erfolge unter der glänzenden Führung des berühmten Marlborough, dessen Familie am englischen Hofe tonangebend war, bis sie 1711 in Ungnade fiel.

RINALDO

In London angelangt, im Herbst 1710, kam Händel alsbald in Verbindung mit dem Direktor des Queens' Theatre in Haymarket, Aaron Hill, der von einer Händelschen Oper sich viel versprach. Aaron Hill war eine der merkwürdigsten, interessantesten und regsamsten Persönlichkeiten der Zeit. Ein verwöhntes, durch Schönheit, Reichtum und mannigfache Talente ausgezeichnetes Mitglied der jeunesse dorée, hatte Aaron Hill bestechende Vorzüge. Schon in jungen Jahren machte er große Reisen durch ganz Europa, die Türkei, den Orient. Mit poetischen und geschichtlichen Arbeiten führte er sich vielversprechend in die literarische Welt ein. Weltgewandt und geistreich glänzte er in der Gesellschaft. Einige Jahre hindurch hatte er eine Leiden-

schaft fürs Theater, schrieb Dramen, übersetzte Voltairesche Stücke, wandte sich schließlich der Oper zu. Später ging er zu industriellen Unternehmungen über, fand ein Verfahren, aus Bucheckern Öl zu ziehen, gründete die Beech Oil Company, befaßte sich mit chemischen Fragen, experimentierte über Gewinnung von Pottasche, gab sich mit Schiffsbau ab, mit sozialen Dingen, mit Politik. Für Händel entwarf er das Szenarium zu einer Oper über die Rinaldo-Armida-Episode aus Tassos „Gierusalemme liberata". Giacomo Rossi, der Textdichter, berichtete, er habe kaum Schritt halten können mit der raschen Arbeit Händels, der in 14 Tagen die ganze Oper fertigstellte. Schon am 24. Februar 1711 wurde „Rinaldo" zum ersten Male aufgeführt, mit einem Erfolg, der selbst hochgespannte Erwartungen übertraf. 15 Aufführungen hatte die neue Oper bis zum Ende der Spielzeit am 2. Juni zu verzeichnen. Sie wechselte ab mit den schon früher gegebenen Opern Hydaspes, Almahide, Pirro e Demetrio, Clotilda (in die, wie Zeitungsanzeigen besagen, wegen der großen Hitze eine „Wasserszene" eingelegt wurde). Auch der Rinaldo erhielt nach einiger Zeit Balletteinlagen, in denen sich M. du Breil und Mlle. la Fère, „gerade aus Brüssel angekommen", hervortaten. Den Rinaldo sang der gefeierte Nicolini, der schon seit einigen Jahren der Abgott der Londoner musikliebenden Gesellschaft war. Die übrigen Hauptrollen sangen der gewaltige Bassist Boschi (Argante), der schon in Neapel Händel näher getreten war, Signora Boschi (Goffredo), Valentini (Eustazio), Cassani (der Zauberer). Händel selbst saß am Klavier, dem er zumal in Armidas Arie „Vo far guerra" am Schluß des 2. Aktes eine glänzende Begleitpartie eingeräumt hatte, in der er improvisierend seine Virtuosität voll zur Geltung brachte. Ein von Walsh gedrucktes, sehr seltenes und wenig bekanntes Exemplar des Rinaldo im Buckingham-Palast und im Britischen Museum zeigt diesen Klavierpart vollständig ausgeführt und gibt eine ziemlich getreue Vorstellung von der Art, wie Händel derartige Aufgaben anzufassen pflegte (Schölcher, p. 69). Der Marsch aus dem 3. Akt war noch viele Jahre später als „The Royal Guards March" allgemein beliebt, und wohl aus diesem Grunde hat ihn Pepusch 1728 in seine „Beggar's opera" als

Parodie aufgenommen. Der Rinaldo wurde eine der erfolgreichsten Opern Händels. 1712, 1715 und 1717 nahm man das Stück wieder auf, in Hamburg wurde es 1715 aufgeführt, in Neapel von Leonardo Leo 1718, und noch 1732 ist in London vom Rinaldo die Rede.

Dieser große Erfolg war nicht unbestritten. Addison und Steele, die Wortführer der nationalen, englischen Oper, hatten im „Spectator“ und „Tatler“ schon seit Jahren die italienische Oper mit bitterem Spott verhöhnt. Nicolinis Kampf mit dem Löwen im Hydaspes gab den Stoff zu einem noch für den heutigen Leser amüsanten Stückchen witziger Satire. Auch den Rinaldo machten die geistreichen Spötter lächerlich, zumal über die Sperlinge, die man zur szenischen Belebung der Arie „Augelletti che cantate“ umherfliegen ließ, belustigten sie sich weidlich, und auch der Drache und so manche Einzelheit der Regie mußten sich spitze Anzüglichkeiten gefallen lassen, alles jedoch, ohne daß Händel bei der Vorzüglichkeit der Musik ernstlich von ihren Angriffen getroffen werden konnte.

Über Händels Erlebnisse während des ersten Londoner Aufenthalts sind nähere Nachrichten kaum bekannt. Mrs. Delaney, später eine der ergebensten Freundinnen Händels, berichtet in ihren Lebenserinnerungen, daß sie, noch ein Kind, „im Jahre 1710 Mr. Händel zum ersten Male sah. Durch Mr. Heidegger wurde er bei meinem Onkel Stanley eingeführt. Wir hatten damals kein besseres Instrument im Hause als mein kleines Spinett, auf dem der große Musiker Wunder vollführte“. Heidegger hat in Händels Laufbahn eine so wichtige Stelle, daß ihm einige Beachtung gebührt. Der „Schweizer Graf“, wie man ihn nannte, war von seiner Heimat Zürich 1708 nach London gekommen, angeblich mit einem diplomatischen Auftrag, dessen Erledigung jedoch mißlang. Schließlich fand der elegante und formgewandte Mann eine Stellung in der Londoner Gesellschaft, und zumal in den Opernunternehmungen hatte er eine ausschlaggebende Stimme und ist als Teilhaber und Librettist Händels mit den Schicksalen des Meisters später eng verknüpft gewesen, zeitweilig allerdings auch gegen ihn aufgetreten.

WIEDER IN DÜSSELDORF UND HANNOVER

Nach Schluß der Opernsaison im Juni 1711 reiste Händel von London nach Hannover zurück, um nach Beendigung seines Urlaubs seinen Posten dort anzutreten. Auf dem Wege machte er wiederum in Düsseldorf Halt, vielleicht länger, als er hätte bleiben dürfen. Darauf deuten einige kürzlich aufgefundene Briefe des Kurfürsten von der Pfalz an den hannoverschen Kurfürsten und die Kurfürstin Sophie, in denen Entschuldigungen vorgebracht werden für Händels verspätete Rückkehr und die Bitte, dem Künstler die Verzögerung nicht übelzunehmen. Offenbar konnte man sich in Düsseldorf von Händels Kunst nur schwer und ungern trennen. Das ruhige Leben in Hannover wird Händel nach den Erlebnissen in dem geschäftigen und geräuschvollen London etwas lähmend erschienen sein. Oper wurde zur Zeit in Hannover überhaupt nicht gegeben, und Händel war auf die Kammermusik beschränkt, für die ihm ein kleines Orchester von 18 Musikern zur Verfügung stand. In diese hannoversche Muße fallen wahrscheinlich etliche der Oboenkonzerte, eine Anzahl Kammerduette, Klavierstücke und deutsche Lieder. Die Duette waren für den Gebrauch der Prinzessin Karoline von Ansbach bestimmt, die von Jugend auf ihr ganzes Leben hindurch durch merkwürdige Fügungen Händel nahe blieb. Schon als Händel im Kindesalter 1696 seinen Besuch am Berliner Hofe machte, mag er ihr begegnet sein, denn sie war damals als Mündel des Kurfürsten Friedrich in Berlin seßhaft. In der täglichen Gesellschaft der kunstverständigen Kurfürstin Sophie Charlotte wuchs sie zu einer tüchtigen Amateurin mit gutgebildetem musikalischen Geschmack auf. Leibniz berichtet von ihrer schönen Stimme; der spätere Kaiser Karl von Österreich, der sie gern zum Gesang begleitete, war für sie so stark eingenommen, daß sie leicht hätte deutsche Kaiserin werden können. Sie heiratete den Erbprinzen Georg von Hannover, den späteren König Georg I. von England. Schon in Hannover wurde das herzliche und freundschaftliche Einvernehmen mit Händel begründet, das sie später auch als Königin von England bis zu ihrem Lebensende aufrecht erhielt.

Im Herbst 1711 war Händel wiederum zu Hause in Halle auf Besuch, diesmal zur Taufe der Tochter seiner Schwester. Die kleine Johanna Friederike Michaelsen, deren Taufpate Händel war, ist jene Nichte, die er später zur Haupterbin einsetzte.

Einige zufällig erhaltene Briefstellen bezeugen, daß Händel seine Beziehungen zu London pflegte. Aus einem Schreiben Händels an Andreas Roner, einen in London ansässigen deutschen Musiker, erfahren wir, daß Händel Englisch lernte; von John Hughes in London, der sich als Musiker wie als Literat hervortat, erbat Händel einen Text zur Komposition. Nähere Nachrichten über die Zeit in Hannover fehlen. Wir wissen nur, daß Händel einen zweiten Urlaub nach London erhielt und daß er im Herbst 1712 wieder in England eintraf.

ZWEITER AUFENTHALT IN LONDON

Pastor Fido. Teseo. In Burlington House

Am 12. November 1712 kam Händels zweite Oper in London zur Aufführung, der „Pastor Fido", auf einen Text des uns vom Rinaldo her schon bekannten Rossi. Der Erfolg blieb weit zurück hinter dem des Rinaldo. Nur sechs Aufführungen der Oper sind verzeichnet. Im Queen's Theatre herrschte jetzt als Nachfolger Aaron Hills ein gewisser Mac Swiney als Direktor, ein schwindelhafter Unternehmer, der einige Monate nach Händels Ankunft durchbrannte, ohne seine Schulden zu bezahlen. Händel hatte mit der für ihn bezeichnenden Energie und Elastizität den halben Fehlschlag des Pastor Fido rasch wettgemacht mit einer neuen Oper zu einem Text von Nicola Haym, dem „Teseo", der schon am 10. Januar 1713 zum erstenmal gegeben wurde und sich die ganze Spielzeit hindurch auf der Bühne hielt. An Stelle Mac Swineys übernahm der uns schon bekannte Heidegger die Direktion des Theaters. Die letzte der zwölf Vorstellungen war ein Benefizabend für Händel, wahrscheinlich zum Ersatz für den Verlust, den er durch den Betrug Mac Swineys erlitten hatte. Bei dieser Gelegenheit entzückte Händel zum erstenmal sein Publikum durch eine Entreacte-Fantasie auf dem Klavier: „An entertainment at the harpsichord", eine Eigentümlichkeit seiner

Vorstellungen, die ihnen noch Jahrzehnte später so oft einen unvergleichlichen Reiz gab.

Händel hatte schon während seines ersten Aufenthalts sich viele Freunde in den besten Gesellschaftskreisen erworben, die nun miteinander wetteiferten, ihm Gefälligkeiten zu erweisen. So wohnte er jetzt eine Zeitlang als Gast bei Mr. Andrews, der ein Haus in Barn-Elms in Surrey besaß und in seiner Londoner Wohnung Händel eine Reihe Zimmer zur Verfügung stellte. Ende 1712 siedelte er zu Lord Burlington in dessen Palast in Piccadilly über. Der Geschichtschreiber Hawkins schildert (mit einigen leicht zu verbessernden Fehlern in der Datierung) Händels Aufenthalt in Burlington House so anschaulich, daß man nichts Besseres tun kann, als seine Erzählung wörtlich zu übersetzen: „In dies gastfreundliche Haus wurde Händel aufgenommen, und alle Freiheit war ihm gewährt, dem Gebot seines Genius zu folgen. Häufig nahm er teil an den abendlichen musikalischen Unterhaltungen, bei denen natürlich seine Musik den Hauptbestandteil ausmachte. Während der drei Jahre seines Aufenthalts in Burlington House war sein Tagewerk sehr regelmäßig eingeteilt. Die Vormittage verbrachte er bei seiner Arbeit, am Mittagstisch traf er mit den erlauchtesten Geistern des Königreichs zusammen. Hier wurde er mit Pope, Gay, Dr. Arbuthnot und anderen Männern dieser Klasse gut bekannt. Der letztere war imstande, mit ihm über seine Kunst sich zu unterhalten, Pope jedoch verstand nichts von Musik, hatte auch keinen Geschmack für diese Kunst — und er war ehrlich genug, dies offen einzugestehen. Wenn Händel keine besondere Verabredung hatte, ging er an den Nachmittagen gern in die St. Pauls Kathedrale, wo Mr. Greene, obschon damals nicht Organist, unermüdlich war, ihm Gefälligkeiten zu erweisen. So vermittelte er die Bekanntschaft Händels mit den bedeutendsten Mitgliedern der Kapelle. Was Händel besonders nach St. Pauls hinzog, war jedoch die von Father Smith erbaute Orgel, damals ein fast neues Instrument, das Händel sehr gefiel ... Der Ton der Orgel entzückte Händel, und es bedurfte kaum vieler Bitten, um ihn zum Spielen zu bewegen. Wenn er einmal auf der Orgelbank saß, ging er nur mit Widerstreben fort, und oft spielte er nach dem Abendgottes-

dienst für eine große Hörerschaft. War er fertig, dann liebte er mit den Bekannten des Chors in der Queen Ann's-Taverne in St. Pauls Churchyard zu sitzen, wo ein großes Zimmer mit Harpsichord ihm zur Verfügung stand, und manch ein Abend wurde hier mit Musik und Unterhaltung über Musik verbracht."

Lord Burlington, der später von Gay und Pope so gefeierte Mäzen, war im Jahre 1712 allerdings erst 17 Jahre alt, und es wird wohl seine Mutter gewesen sein, die Händel 1712 so gastlich aufnahm. Immerhin hat Händel seinen „Teseo" dem jungen Lord gewidmet.

AUF DER HÖHE DES RUHMS

Geburtstags-Ode. Utrechter Te Deum

Die außerordentliche Hochschätzung, die der junge Händel schon damals in London genoß, wird durch nichts besser beleuchtet als durch die Tatsache, daß bei zwei der wichtigsten staatlichen Feiern des Jahres 1713 der musikalische Teil keinem einheimischen Komponisten anvertraut wurde, sondern dem Deutschen Händel. Für den Geburtstag der Königin Anna am 6. Februar 1713, wahrscheinlich in der Chapel Royal des St. James-Palastes, wurde Händel mit der Komposition der „Birthday-Ode" beauftragt, und zu dem feierlichen Tedeum, mit dem man in der St. Pauls Kathedrale am 7. Juli den eben abgeschlossenen Frieden von Utrecht beging, erklangen Händelsche Töne. Mit dem Utrechter Te Deum nennt man gewöhnlich das großartige und prunkvolle „Jubilate" zusammen, das aber auch für sich als eigene Komposition durchaus seine Wirkung behält. Die Königin mußte wegen Krankheit dem Requiem fernbleiben, hörte es jedoch bei einer späteren Wiederholung. Der äußere Lohn dieser Annäherung an den königlichen Hof war neben einer großen Befestigung seines Ruhms eine von der Königin an Händel verliehene lebenslängliche Pension von 200 Pfund Sterling jährlich. Die einerseits für Händel sehr erfreuliche Angelegenheit hatte jedoch ihre Schattenseite, indem sich dadurch eine Verstimmung gegen den hannoverschen Hof ergab. Die Königin Anna machte aus ihrer geringen Sympathie für das Haus Hannover, dem die

englische Thronfolge zustand, keinen Hehl, und auch die pomphafte Londoner Feier des Utrechter Friedens mußte in Hannover Anstoß erregen, fand man doch in Deutschland keinen besonderen Anlaß, über diesen Friedensschluß zu jubilieren. Der langjährige Spanische Erbfolgekrieg war mit diesem Frieden liquidiert. England gewann dabei Gibraltar, Minorca, Neu-Schottland, die Hudson-Bai-Länder, die westindische Insel St. Christoph, den sogenannten Assiento, d. h. den einträglichen Sklavenhandel mit den spanischen Kolonien. Die deutschen Fürsten waren dagegen mit dem ihnen zugestandenen Gewinn so wenig zufrieden, daß sie auf eigene Faust den Krieg noch ein Jahr lang fortsetzten. Händel empfahl sich in Hannover also nicht besonders durch die Gunst, die er bei der Königin Anna genoß. Dazu kam, daß sein Urlaub von Hannover schon längst überschritten war, er jedoch gar nicht daran dachte zurückzukehren. Als nun im Jahre 1714 die Königin Anna unerwartet starb und nunmehr der hannoversche Kurfürst als König Georg I. den englischen Thron bestieg, wird wohl Händel über den plötzlichen Wandel der Dinge etwas bestürzt gewesen sein, denn darüber konnte er sich nicht im Zweifel sein, daß er durch sein Verhalten es mit dem neuen König gründlich verdorben hatte. So hielt er sich in der Stille seines Asyls in Burlington House wohlweislich vom Hofe fern. Diese Zurückgezogenheit benutzte er für ein neues Werk von kleineren Ausmaßen, die Oper „Silla", die vielleicht für eine Aufführung im privaten Kreise bei Lord Burlington bestimmt war.

Erst im Jahre 1715 erscheint Händel wieder mit einer Oper großen Stils, dem „Amadigi", der am 25. Mai im Haymarket-Theater, jetzt King's-Theatre genannt, zur ersten Aufführung kam. Das Libretto, angeblich von Heidegger, ist wiederum Lord Burlington zugeeignet, mit der Bemerkung in der Widmung, daß die Musik im Hause des Lords geschrieben worden sei. Der Erfolg des mit außerordentlicher Pracht ausgestatteten Stücks war ungewöhnlich stark. Daß sowohl das Drury Lane wie Lincoln's Inn-Field-Theater den Amadigi einer Parodie für wert hielten, spricht für den Eindruck, den die Oper beim großen Publikum machte. Erwähnenswert eine Bestimmung der Theaterdirektion, daß den Sängern verboten sei, Gesangsstücke mehr als einmal auf Wunsch

des Publikums zu wiederholen. Den Amadigi sang der vor kurzer Zeit wieder nach London zurückgekehrte Nicolini, Signora Diana Vico, Signora Pilotti Schiavonetti und Mrs. Robinson die Rollen des Dardanus, der Melissa und Oriana. Anastasia Robinson ist nicht nur zu Lebzeiten wegen ihrer Schönheit und ihrer Stimme eine der bewundertsten Künstlerinnen Londons gewesen; anderthalb Jahrhunderte nach ihrem Tode noch gehen ihre romantischen Lebens- und Liebesschicksale in der englischen Literatur um, durch George Merediths schönen Roman: „Lord Ormont and his Amynta", der ihre geheime Heirat mit dem Earl von Peterborough behandelt, die seltsamen Umstände, unter denen sie wirklich in den Besitz ihres Titels und Reichtums gelangte.

AUSSÖHNUNG MIT KÖNIG GEORG

Die Wassermusik

König Georg hörte sich zwar den Amadigi an, machte jedoch keine Miene, Händel in Gnaden wieder aufzunehmen. Lord Burlington und Händels alter Gönner Baron von Kielmansegge, jetzt als Königlicher Stallmeister (King's Master of the Horse) in London ansässig, versuchten mit List eine Versöhnung zu bewirken. Besonders Kielmansegge durfte in dieser Richtung etwas wagen, gestützt auf die Stellung seiner Schwester, die mit der Mlle. Schulenburg als bevorzugteste und intimste Freundin des Königs Georg trotz ihrer Häßlichkeit und Habsucht viel vermochte. Der König fuhr an schönen Tagen gern auf der Themse spazieren, die, damals weniger als jetzt von dem Getriebe, dem Rauch und Schmutz der gewaltigen Stadt verunreinigt, eine wirkliche Zierde des Landes war. Gewaltige Scharen von reichgeschmückten Lustbooten und geschäftigen Seglern und Passagierkähnen verkehrten auf dem Fluß, gab es doch damals in London kaum ein beliebteres und angenehmeres Verkehrsmittel als die Wasserdroschken auf der Themse. Bis weit in die Umgebung Londons hinaus machte man Vergnügungsfahrten, und Wasserserenaden, Konzerte auf den Booten waren eine allgemein beliebte Beigabe dieses Wassersports. Händel schrieb eine Reihe gefälliger Musikstücke, die zum Spielen im Freien geeignet

waren, und überließ seinen Freunden die passende Verwendung. Als nun der König sich eines schönen Sommertags, wahrscheinlich am 22. August 1715, auf der Themse von Whitehall nach Limehouse rudern ließ und sich dabei an dem Spiel der mitfahrenden Kapelle ergötzte, ließ man in einiger Entfernung hinter dem königlichen Boot eine andere Barke einherfahren, von der wunderschöne Musik herüberschallte. Der König, aufmerksam gemacht, erkundigte sich des näheren, erfuhr, daß Händel diese „Wassermusik" persönlich leitete. Das Wagnis gelang. Der König, gut gelaunt, würdigte den geistvollen Gebrauch, den man von der in London kommentmäßigen „Wasserfreiheit" (ähnlich der Maskenfreiheit) gemacht hatte, ließ Händel herbeiholen und nahm ihn wieder in Gnaden auf.

Die 25 Stücke, aus denen Händels erst 1740 veröffentlichte „Water-music" besteht, sind wahrscheinlich eine Sammlung von Kompositionen, die Händel für mehrere ähnliche Gelegenheiten im Laufe der Jahre geschrieben hat. So enthält z. B. der Londoner „Daily Courant" vom 19. Juli 1717 eine lange Beschreibung einer königlichen Lustfahrt mit Musik von Händel, für 50 Instrumente, die sich der König auf dem Hin- und Rückweg nicht weniger als dreimal vorspielen ließ. Von 8 Uhr abends bis gegen Tagesanbruch spielte die Musik, mit Unterbrechung wohl nur während des Soupers in Chelsea. Zum Nachtisch jedoch verlangte der König wieder ein Konzert bis 2 Uhr nachts, dann fuhr man mit Musikbegleitung wieder nach London zurück.

Kurz nach der Aufführung der Wassermusik ergab sich eine Gelegenheit, Händel wieder persönlich an den Hof zu laden. Der berühmte Geiger Geminiani, von Italien her mit Händel gut bekannt, sollte in einem Hofkonzert spielen. Er war berüchtigt wegen der Schwierigkeiten, die sein exzentrisches Spiel den Mitwirkenden machte. Von seinen neuen Konzerten erklärte er, daß nur Händel imstande sei, sie gut zu begleiten. So wurde also Händel zwecks dieser Begleitung zu dem Hofkonzert befohlen. Sein Sieg war vollständig. Zum Zeichen seiner vollen Gnade verdoppelte der König die jährliche Pension von 200 Pfund, die Händel schon von der Königin Anna her genoß. So hatte Händel eine ansehnliche Jahressumme gesichert, die sich bis auf 600

Pfund Sterling erhöhte, als einige Jahre später Karoline von Ansbach, die damalige Prinzessin von Wales, Händel zum Musiklehrer der königlichen Prinzessinnen ernannte.

Prof. Wolfgang Michael hat in einem der Musik gewidmeten Kapitel seiner „Englischen Geschichte im 18. Jahrhundert“ neuerdings nachzuweisen gesucht, daß die ganze hier mitgeteilte Erzählung von Händels Versöhnung eine unbewiesene Legende sei. Er führt als Beweis einen im Berliner Geheimen Staatsarchiv befindlichen Bericht des preußischen Residenten in London, Friedrich Bonet, an, der von der Wasserfahrt des Königs am 17./28. Juli 1717 berichtet, zu der Händel „auf Aufforderung“ des Königs die Musik geschrieben hat. (S. „Zeitschr. für Musikwissenschaft“, Aug.-Sept. 1922.) Daraus wird die Folgerung gezogen, daß der König Händel überhaupt nicht gram und eine Versöhnung mithin überflüssig war. Nähere Prüfung des Berichts im preußischen Archiv zeigt jedoch, daß er eigentlich nur eine etwas verbrämte französische Übersetzung des oben angeführten Berichts im Londoner „Daily Courant“ vom 19. Juli 1717 ist. Kein Zweifel, daß Händel im Jahre 1717 beim König in Gnaden war. Das schließt aber nicht aus, daß die Versöhnung bei einer ähnlichen Wasserfahrt 1715 wirklich stattfand. Diese königlichen Wasserfahrten werden des öfteren erwähnt. Es liegt kein Grund vor, die sehr wahrscheinlich anmutende Erzählung des ältesten Händel-Biographen Mainwaring zu bezweifeln.

In jene ersten Londoner Jahre Händels fällt auch sein Verkehr mit einem Original des Londoner Musiklebens, dem Kohlenhändler Thomas Britton. Tagsüber trug dieser Mann Kohlensäcke von Haus zu Haus. Am Abend jedoch verwandelte er sich in einen Musikamateur hohen Ranges. Er war ein eifriger Viola da gamba-Spieler, hatte in langer Sammelarbeit sich eine ansehnliche Bibliothek, Bücher, Noten, Manuskripte, erworben, die sein Stolz war. Für das Londoner musikalische Leben war der merkwürdige Mann jedoch besonders dadurch von Bedeutung, daß sein bescheidenes Haus Jahrzehnte hindurch ein Sammelplatz der Künstler war. Er wohnte Aylesbury Street, in der Nähe von St. Johns Square, in einem Hause, das ursprünglich ein Stall gewesen war. Im unteren Stockwerk war sein Kohlenlager,

im oberen hatte er sich einen Musiksaal eingerichtet. In diese niedrige, schmale, dürftig hergerichtete große Stube kletterten gleichwohl auf einer Art Leitertreppe an jedem Donnerstag abend die Damen der besten Gesellschaft, die Herzogin von Queensberry, verwöhnte Gräfinnen, um dort eine erlesene Gesellschaft von Größen der Intelligenz und der Kunst zu treffen und sich an der besten Kammermusik zu erfreuen, die in London damals zu hören war. Händel spielte dort oft auf dem Harpsichord oder auf einer kleinen Orgel. Das geistige London gab sich ein Stelldichein bei dem musikalischen Kohlenhändler, der so berühmt wurde, daß die Fremden von Distinktion seinen Salon als Sehenswürdigkeit besuchten, daß er in der Memoirenliteratur der Zeit eine Rolle spielt. Noch ein halbes Jahrhundert später ehrte der Geschichtschreiber Hawkins das Andenken Brittons durch Wiedergabe seines von Woolaston gemalten Porträts in dem Britton gewidmeten Abschnitt im 5. Bande seiner „History of music". 1714 starb Britton. In diese Zeit fällt auch Händels Bekanntschaft mit William Babell, der als bester Klavierspieler Londons galt und in der Tat ein außerordentlicher Virtuose gewesen sein muß, wenn man seine Kunst beurteilen darf nach den erhaltenen „Lessons" über Händels Rinaldo, einer Opernfantasie, die noch für unsere Zeit als ein Kuriosum glanzvollen und virtuosen Klaviersatzes ihre Bedeutung hat. Es wird davon später noch zu berichten sein.

IM GEFOLGE DES KÖNIGS IN HANNOVER

König Georg, dem so unerwartet früh der englische Thron zugefallen war, konnte sich bei seiner Unkenntnis der englischen Sprache und der englischen nationalen Verhältnisse überhaupt nur schwer in die neue Ordnung seines bisher so ungebundenen Lebens fügen. Die Stuarts hatten noch einen starken Anhang im Lande; man mußte erwarten, daß sie sich gegen das Haus Hannover erheben würden, das überhaupt kaum Sympathien in England begegnete. Ebensowenig gefiel dem König das englische Wesen. Er war darauf vorbereitet, eines Tages den Jakobiten, der Stuart-Partei, weichen zu müssen, und wäre ohne große Aufregung nach

seinem gemütlichen Hannover zurückgekehrt, wo er nach seiner Art die Freuden des Daseins hätte genießen können, ungestört von Sorgen und Aufregungen durch die hohe Politik. Der Jakobitenaufstand in Schottland brach auch im Jahre 1715 prompt los, zerfiel jedoch in sich unter dem Druck der englischen militärischen Gegenaktion und weil der aus Paris herübergeholte schottische Kronprätendent Jakob als Persönlichkeit kaum von größerem Belang war als Georg. Dies Abenteuer heil überstanden, nahm Georg nun Ferien und machte im Juli 1716 mit einem großen Gefolge eine Vergnügungsfahrt nach Hannover, darunter seine beiden bevorzugten Mätressen, die Baronin Kielmansegge und Mlle. Schulenburg und auch Händel. In Hannover ging es hoch her. Die französischen Komödianten, die Abend für Abend spielten, gefielen so sehr, daß man zur Oper gar nicht kam, so daß auch Händel viel Muße hatte. Er machte einen Besuch bei seinen Angehörigen in Halle. Der Witwe seines ehemaligen Lehrers Zachow, die in Not geraten war, ließ er bei dieser Gelegenheit, wie auch später, dankbaren Sinnes eine Geldunterstützung zukommen.

Von Bedeutsamkeit für Händels späteres Leben war eine Reise nach Ansbach, die er von Halle aus unternahm. Man darf vermuten, daß ihn irgendein Auftrag der ihm persönlich so freundlich gesinnten Prinzessin von Wales, der früheren Prinzessin Karoline von Ansbach, nach deren Heimat geführt hat, oder vielleicht der Wunsch, einen alten Kollegen aus der Hallenser Studentenzeit, Joh. Christoph Schmidt, zu besuchen, der als Wollwarenhändler in Ansbach lebte. Händels Besuch wirkte auf Schmidt so hinreißend, daß er sein Geschäft und sogar eine Zeitlang seine Familie im Stich ließ, um Händel nach London zu begleiten. Fast vier Jahrzehnte lang war Joh. Chr. Schmidt Händels Vertrauter, sein Faktotum, Geschäftsführer, Sekretär, Assistent, Notenschreiber. Fast alle Händelschen Partituren liegen in sauberen Abschriften von Schmidts Hand vor. Schmidts Sohn wuchs unter Händels Augen auf, wurde von ihm auf Schulen geschickt und übernahm später bei Händel eine ähnliche Vertrauensstellung wie sein Vater.

Das künstlerische Ergebnis der Reise nach Hannover war die Komposition der sogenannten „Brockesschen Passion“,

Händels letzten Werkes auf deutschen Text. Diese Passionsdichtung des Hamburger Poeten Brockes hat auf zeitgenössische Musiker einen starken Eindruck gemacht. Vier Meister hohen Ranges setzten sie in Musik: Keiser, Telemann, Händel und Mattheson. Neuerdings ist (von Robinson) die Vermutung ausgesprochen worden, daß Händel die Passion auf deutschen Text geschrieben habe, um sie vor dem des Englischen unkundigen König Georg und dem mit deutschem Adel stark durchsetzten Londoner Hof zur Aufführung zu bringen. Indes war der König so unkirchlich gesinnt, daß man bei ihm kaum besondere Vorliebe für das Passionsthema voraussetzen darf. Mattheson berichtet in der „Ehrenpforte", daß Händel eine Abschrift der Partitur nach Hamburg sandte, wo sie 1717 aufgeführt wurde.

Am 5. Januar 1717 verließ König Georg Hannover, und man darf wohl annehmen, daß Händel in seinem Gefolge die Rückreise nach England gemacht hat. Gerade in jenen Tagen wurde der Rinaldo in London in neuer Einstudierung gegeben, auch Amadigi war in Vorbereitung: Grund genug für Händel, sich möglichst rasch in London wieder einzufinden.

BEIM HERZOG VON CHANDOS

Zu den absonderlichsten Erscheinungen jener an großzügigen Originalen etwas grotesker Art so reichen Zeit gehört James Brydges, Herzog von Chandos. Die zeitgenössische Pasquillen-, Satiren- und Memoirenliteratur hält sich des öfteren bei diesem merkwürdigen Mann auf, der während der Regierung der Königin Anna als Generalzahlmeister der englischen Armee ein ungeheures Vermögen aufgehäuft hatte und nunmehr damit beschäftigt war, sein Geld in aufsehenerregender Art auszugeben. Sein Ruf war nicht der beste. Swift, Pope, Defoe machten in boshaften Versen Anspielungen auf den Ursprung seines Reichtums, auf seinen Spleen. In Cannons in der Umgegend von London baute sich der Herzog von Chandos ein großartiges Schloß, und als Freund der Musik ließ er eine prunkvolle Kapelle einbauen, für die er sich einen Chor, ein gutes Orchester, einen Organisten und einen berühmten Kapellmeister engagierte. Eine Zeitlang

hatte Pepusch diesen Posten inne, 1718 jedoch wurde Händel sein Nachfolger, und während dreier Jahre bis 1721 stand Händel in den Diensten des Herzogs.

Joh. Christoph Pepusch, der durch seine Arbeit an der „Beggar's opera“ später in Händels Geschick so bedeutsam (wohl ohne es zu ahnen) eingegriffen hat, steht in einem merkwürdigen Trabantenverhältnis zu Händel. Gleich diesem stammt er aus Norddeutschland. Als Sohn eines evangelischen Pastors ist er 1667 in Berlin geboren. Nach Studien bei Klingenberg in Stettin und bei dem sächsischen Organisten Grosse wurde ihm schon als Vierzehnjährigem ein Posten an der Berliner Hofkapelle anvertraut. 1699 entfernte er sich heimlich und plötzlich aus Berlin, wie es heißt aus Empörung über einen Akt der Grausamkeit des Königs Friedrich I. Über Holland kam er gegen 1700 nach England. Erst Geiger im Orchester des Drury Lane-Theaters, war er später auch als Komponist für diese Bühne tätig. Bei der Gründung der Academy of ancient music war er stark beteiligt, wie er überhaupt zeitlebens in enger Verbindung mit der Akademie geblieben ist. 1712—1718 war er Vorgänger Händels als Musikdirektor beim Herzog von Chandos. Gleich Händel feierte er auch den Utrechter Frieden mit einer dramatischen Ode, die bei Gelegenheit seiner Promotion zum Ehrendoktor in Oxford 1713 aufgeführt wurde. Ob Pepusch und Händel nähere persönliche Beziehungen hatten, ist unbekannt; daß Pepusch in der Beggar's opera gegen Händel auftritt, deutet auf Gegnerschaft, die vielleicht zurückzuführen ist auf den Verlust der Stellung beim Herzog von Chandos zugunsten Händels. Als Kapellmeister wirkte Pepusch dann noch viele Jahre hindurch am Lincoln's Inn Fields Theatre. Seit 1718 war er mit der berühmten und begüterten, wennschon abschreckend häßlichen Sängerin Margarita de l'Epine verheiratet, die im englischen Musikleben bis 1718 eine große Rolle gespielt hatte und auch in Händelschen Opern des öfteren beschäftigt war. Er starb 1752. Wennschon er mit Händel in keiner Weise zu vergleichen ist, so gehört er dennoch zu den prominenten Erscheinungen des Londoner Musiklebens.

Ein Büchlein vom Jahre 1724, betitelt: „A journey through England in familiar letters from a gentleman here to his friend

abroad" gibt uns einen anschaulichen Begriff von dem Schloß in Cannons, das zeitweilig auch Händels Wohnsitz war. Es heißt dort: „Die Anlage der Alleen, Gärten, der Statuen, Gemäldesammlungen und das ganze Schloß passen zu dem Genie und dem großartigen Wesen ihres großen Herrn. Die schon fertiggestellte Kapelle hat einen Chor von Stimmen und Instrumenten, der mit der königlichen Kapelle wohl vergleichbar ist. Wenn seine Gnaden zur Kirche gehen, dann folgt eine Schweizer Leibgarde; bei Tische spielt eine Tafelmusik, und Kammerherren tun ihren Dienst. Ich muß sagen, daß wenige regierende deutsche Fürsten mit einer solchen Pracht, in so großem Stil, in so geordneten Verhältnissen leben ... Die Kapelle ist unvergleichlich sauber mit Stuck und Vergoldung von Paragotti ausgelegt, die Nischen- und Deckenmalereien sind von Belluccis Hand. Über einem schönen Altar steht in einem Alkoven die Orgel." Über die Pracht der Wohnräume, der Bibliothek, die schönen Parkanlagen, die Größe der ganzen Anlage, die landschaftliche Schönheit der Umgebung läßt sich der unbekannte Schreiber des näheren aus. Da nach dem Tode des Herzogs von Chandos 1744 die Erben nicht in der Lage waren, den Luxusbesitz aufrechtzuerhalten und vergebens einen Käufer suchten, so wurde schließlich alles bewegliche Gut samt der Händel-Orgel ausverkauft, das Schloß selbst niedergerissen. Diese Sachlage hat es verschuldet, daß noch bis in unsere Zeiten hinein die kleine Kirche in Whitchurch bei Edgeware (nicht weit von Cannons) irrtümlicherweise als „Händels Kapelle" (die jetzt überhaupt nicht mehr steht) bezeichnet wurde. Daß auch die Inschrift an der „Händel-Orgel" samt ihrem Hinweis auf Esther gegenstandslos ist, hat man erst in neuerer Zeit bemerkt. Trotzdem lebt diese falsche Legende samt der falschen Reliquie noch in dem größten Teil der Händel-Literatur. Händels Orgel kam nach Trinitychurch Gosport und war dort noch 1885 in ziemlich gutem Zustand; vielleicht ist sie jetzt noch vorhanden. Händel wohnte 1715—1720 in London. Als er 1718 seine Stellung bei dem Earl of Carnarvon (späteren Herzog von Chandos) antrat, residierte dieser in London, Cavendish square, und es ist sehr wahrscheinlich, daß Händel erst 1720 nach Cannons kam, zur Aufführung der Esther. Möglich ist es immerhin, daß Händel gelegentlich

auf der Orgel der benachbarten Whitchurch-Kapelle spielte, falsch ist jedoch die Angabe, daß er jemals Organist dieser Kirche war.

Während seiner Stellung beim Herzog von Chandos war Händel in der Hauptsache mit kirchlichen Kompositionen beschäftigt, die er in der Kapelle in Cannons selbst aufführte. Diese Zeit ist für seine Kunst bedeutsam als Überleitung und Einleitung zur oratorischen Musik, in der er zwanzig Jahre später die Summe seines Könnens und seiner Erfahrung zog. Die berühmten „Chandos-Anthems“ sind hier zu nennen, deren erste Aufführungen Ereignisse im künstlerischen und gesellschaftlichen Leben der englischen Metropole waren. Dann kommen noch zwei der wichtigsten und schönsten Werke Händels in Betracht, das Oratorium „Esther“ und das Pastorale „Acis und Galatea“, die in die letzten Chandos-Jahre fallen. Ein Tedeum und eine Anzahl der Klaviersuiten gehören schließlich dieser Schaffensperiode an.

Aus dem Jahre 1719 sind zwei Briefe der im ganzen sehr geringfügigen Händel-Korrespondenz auf uns gekommen. Der eine ist am 24. Februar 1719 an Mattheson nach Hamburg gerichtet, als Antwort auf eine Anfrage Matthesons betreffend die Brauchbarkeit der alten Solmisationsregeln. Mattheson wurde wegen der in seiner Schrift „Das neueröffnete Orchester“ (1713) niedergelegten Ansichten von manchen Seiten angegriffen. Um sich zu verteidigen, sandte er 1717 „Das beschützte Orchester“ in die Welt, mit einer Widmung an mehrere hervorragende Musiker, darunter auch Händel, gleichzeitig mit der Bitte, über die strittigen Fragen sich zu äußern. Händels französisch geschriebenen Brief druckte Mattheson samt seiner eigenen deutschen Übersetzung in seiner „Musikalischen Zeitschrift“ ab. Händel pflichtet darin Mattheson bei, daß die alte Solmisationsmethode mit Recht abgeschafft sei, da leichtere und vollkommenere Methoden seitdem ausgebildet worden seien. Der Brief ist in einem flüssigen Französisch geschrieben, klar, verständig, nüchtern, höflich, aber ohne die geringste Herzlichkeit, die auf eine alte Jugendfreundschaft könnte schließen lassen. Desto wärmer und herzlicher gehalten ist der andere Brief, vom 20. Februar 1719,

datiert an Händels Schwager, den Dr. juris Michaelsen in Halle. Einige Monate vorher, am 8. August 1718, war Michaelsens Gattin, Händels Schwester Dorothea Sophie, an der Schwindsucht gestorben. Bei Chrysander mag man die Grabrede und die zahlreichen der Verstorbenen gewidmeten Carmina nachlesen (Bd. I, 490), um über ihr Wesen wenigstens ganz allgemeinhin sich eine Vorstellung zu machen. Händel, mit seinem regen Familiensinn, seiner zärtlichen Liebe zu Elternhaus und Heimat, wird den Verlust schmerzlich genug empfunden haben. Er hatte die Absicht geäußert, möglichst bald nach Empfang der Trauerbotschaft bei den Seinigen in Halle einen Besuch abzustatten, war aber durch wichtige Angelegenheiten in London festgehalten, und erklärt in dem Schreiben an Michaelsen die Ursachen der Verzögerung: „C'est à mon grand regret que je me vois arreté icy par des affaires indispensables et d'ou, j'ose dire, ma fortune depend, et lesquelles ont trainé plus lontems que je n'avois cru.“ Weiterhin heißt es: „Je languis plus que Vous ne scauriez Vous imaginer de Vous voir . . . Je souhaite de mon côté, que le Toutpuissant veuille Vous combler et Vôtre chère Famille de toutes sortes de Prosperites, et d'addoucir par ses pretieuses benedictions la playe sensible qu'il luy a plu de Vous faire essuyer, et qui m'a frappé également. Vous pouvez être assuré que je conserverai toujours vivement le Souvenir des bontés que Vous avez eues pour feue ma Sœur, et que les sentimens de ma reconnaissance dureront aussi longtemps que mes jours.“

Die wichtigen Unternehmungen, von denen Händel in diesem Briefe schreibt, sie seien für sein Glück ausschlaggebend, spielten sich ab, kurz nachdem er sich mit dem Herrn des Cannons-Schlosses in enge künstlerische Bindung eingelassen hatte, und sind in der Tat für sein Leben und seine Kunst so wichtig geworden, daß ihnen ausführlichere Darstellung gebührt. Sie führten in ihrem Verlauf auch zu einer Reise nach Deutschland, die Händel unmittelbar nach Abgang seines Briefes an Michaelsen antrat und die ihm einige Monate später den versprochenen Besuch in Halle ermöglichte.

DIE ROYAL ACADEMY OF MUSIC

Die Zeit um 1720 war für London eine Epoche des merkantilen Aufstiegs, des wachsenden Reichtums der Kaufmannschaft, der gesteigerten Unternehmungslust. In der Gier nach Geld und Besitz war man in den weitesten Kreisen von Skrupeln in der Wahl der Mittel allerdings wenig beschwert. Es war die Zeit, in der ein verschlagener Hochstapler, der berüchtigte Irländer John Law, mit der Gründung seiner schwindelhaften Mississippi-Gesellschaft und mit seiner konzessionierten Bank in Paris ein wahres Fieber der Börsenspekulation erregen konnte. Obschon der Zusammenbruch des Lawschen Finanzsystems mit seinen auf viele Jahre hinaus vernichtenden Folgen für den französischen Wohlstand eine Nacheiferung nicht gerade zu ermutigen schien, war man doch auch in England von dem Phantom müheloser Spekulationsgewinne so geblendet, daß in London die Gründungen phantastischer Unternehmungen üppig gediehen. Von diesen war die großzügigste und bei weitem beliebteste die Südsee-Gesellschaft, die schon seit 1711 bestand, um einen Monopolhandel mit den Erzeugnissen Südamerikas ins Leben zu rufen. Ihre größte Bedeutung gewann die Südsee-Gesellschaft jedoch erst gegen 1719, als sie das Manöver ausheckte, den Staat selbst finanziell sich anzugliedern, indem sie es übernahm, für ihr gewährte einträgliche Privilegien die Tilgung der Staatsschulden zu betreiben. Die Londoner Zeitschriften und Zeitungen jener Zeit geben ein scharfes Bild von der Spekulationswut, in die man durch die Geschäfte der Südsee-Gesellschaft hineingerissen wurde, und auch die Satire bemächtigte sich des dankbaren Stoffes. Der Pariser Zusammenbruch warf das Beben seiner Erschütterung bis nach London hinüber, auch dort wankte und dröhnte der Boden, der Abgrund tat sich schreckhaft auf, ein Chaos gähnte. Dem klugen, allen bedrohlichen Lagen gewachsenen Staats- und Finanzmann Robert Walpole gelang es damals, durch seine Maßnahmen das ärgste Übel abzuwenden und sich auf die beherrschende Höhe zu schwingen, die er mehr als zwei Jahrzehnte hindurch an der Spitze der englischen Regierung hat behaupten können. Daß auch Händels Laufbahn die weitgezogenen Kreise des allmächtigen

britischen Staatsmannes streifen mußte, ist nur natürlich, und bei verschiedenen Anlässen wird der Name Robert Walpoles und seines Bruders Horace in Verbindung mit Händel noch zu nennen sein.

Aus der soeben kurz geschilderten Lage der Dinge ist die Gründung der Londoner Royal Academy of Music im Jahre 1719 verständlich. Auch Händels Mäzen, der Herzog von Chandos, hatte an der Südsee-Gesellschaft und anderen Unternehmungen mit seinem kaufmännischen Berater und Agenten, dem Juden Moses Hart, phantastische Summen gewonnen. Neuen Gründungen war man allenthalben sehr geneigt. So entstand in der Umgebung des Herzogs ein Plan, die italienische Oper geschäftsmäßig auszubeuten und zu diesem Zwecke sich die Gründungs- und Spekulationslust aller Kreise bis zu den königlichen Prinzen hinauf zunutze zu machen. Zwei Jahre lang, 1717—1719, hatte man in London die italienische Oper ganz entbehrt, und dieser Zustand der Oper wird wohl Händel bestimmt haben, sich beim Herzog von Chandos eine glänzend ausgestattete Zufluchtsstätte zu sichern. Nunmehr taten sich kapitalkräftige Freunde der Musik und geschäftstüchtige Unternehmer zusammen und beschlossen, im King's Theatre in Haymarket die italienische Oper im großen Stil zu pflegen. Für eine glänzende Aufmachung war gesorgt. Von seiten des Hofes war der neuen Royal Academy of Music durch das Beiwort „königlich" ein zugkräftiges Aushängeschild bewilligt worden. Ein Kapital von 50 000 Pfund Sterling, in 500 Aktien zu je 100 Pfund, wurde rasch gezeichnet, der König selbst eröffnete mit einer Subskription von 1000 Pfund die Liste der Zeichner. Ein Gouverneur, ein stellvertretender Gouverneur und zwanzig Direktoren machten das Präsidium aus. Mit hochtönenden Namen war man nicht sparsam. So waren z. B. der Herzog von New Castle, Lord Bingley die ersten Gouverneure, Lord Burlington, Händels Gönner, saß im Direktorium. Daß Händel bei der musikalischen Leitung ein wichtiges Wort mitzureden hatte, ist bei seiner Stellung in der englischen Gesellschaft selbstverständlich. Neben ihm werden Giovanni Maria Bononcini, Attilio Ariosti als musikalische Direktoren genannt, Heidegger wurde zum Leiter des Bühnenwesens gemacht, Nicola

Haym und Paolo Rolli stellte man als Librettisten an. Diese wichtigen Unterhandlungen sind es, auf die Händel in seinem oben angeführten Brief an seinen Schwager Michaelsen hinzielt. Man ging mit großem Eifer an die Arbeit. Händel erhielt den Auftrag, die Gesangskräfte auszuwählen und für London zu verpflichten.

BESUCH IN DRESDEN UND HALLE

Ende Februar 1719 verließ er London, um seine Rundreise auf dem Kontinent anzutreten. Wieder nahm er den gewohnten Weg über Holland. An dem ihm so wohlgeneigten Düsseldorfer Hof hielt er sich kurze Zeit auf und sicherte sich dort den trefflichen Sänger Benedetto Baldassari. Die Reise ging weiter nach Dresden, wo damals unter der Herrschaft des prunkliebenden und verschwenderischen August des Starken die italienische Oper im höchsten Flor stand. Antonio Lotti, eine der Größen der italienischen Kunst, befehligte als Dresdener Hofkapellmeister eine erlesene Truppe berühmter Gesangsvirtuosen. Gerade im Herbst 1719 hatte man in Dresden für die Hochzeitsfestlichkeiten des Kurprinzen mit der Erzherzogin Maria Josepha verschwenderischen Pomp entfaltet, und die Sterne erster Größe des italienischen Opernhimmels waren in Dresden versammelt.

Händel brauchte viel Takt und Gewandtheit, um einerseits seinen Zweck einigermaßen zu erreichen, andererseits durch zu deutliches Betonen seiner Absicht am Dresdener Hof nicht zu verstimmen und sich die Aussichten zu verderben. Er spielte am Dresdener Hof Klavier und wurde mit einem Douceur von 100 Dukaten belohnt. Nicht lange vorher hatte Joh. Seb. Bach seinen berühmten klavieristischen Zweikampf mit dem Franzosen Marchand am Dresdener Hof ausgefochten, war aber, wie es heißt, durch den Betrug eines Beamten um sein Honorar geprellt worden; immerhin zeigt sich auch hier wieder die Geltung des alten Spruchs: „Heimisch Salz salzt nicht“. Ein Brief des sächsischen Generalfeldmarschalls Grafen Flemming, am 6. Oktober 1719, an Händels Schülerin Melusine von Schulenburg (von Chrysander II, 17 angeführt) wirft ein Licht auf Händels Persönlichkeit. Der Feldmarschall beschwert sich in einem höchst

kuriosen Französisch über Händels Unnahbarkeit: Bald sei er nicht zu Hause, bald sei er krank, auf Einladungen lasse er sich nicht ein: „Il est un peu fou la ce qu'il me semble.“ Gönnerhaften Annäherungen gegenüber wußte Händel seine Würde wohl zu wahren. Das Ergebnis des Dresdener Aufenthalts für Händel war, daß er allerdings erst für das Jahr 1721 Senesino, den berühmtesten Kastraten jener Jahre, die Signora Durastante (die schon in Venedig bei Händels Agrippina sich ausgezeichnet hatte) und den in London schon heimischen Bassisten Boschi samt einigen Kräften zweiten Ranges für die Royal Academy of Music verpflichten konnte.

Vor der Rückreise nach London stattete Händel wiederum seiner Familie in Halle den lange versprochenen Besuch ab. Forkel berichtet in seiner biographischen Skizze Joh. Seb. Bachs, daß Bach auf die Nachricht von Händels Aufenthalt in Halle von Köthen aus nach Halle gereist sei, um Händels Bekanntschaft zu machen, daß er aber zu spät kam, weil Händel gerade abgereist war. Auch später noch bemühte sich Bach um ein Zusammentreffen mit Händel; die Umstände jedoch verhinderten jedesmal eine persönliche Annäherung der beiden großen Künstler.

ABSCHIED VON CANNONS. ESTHER. ANTHEMS. ACIS UND GALATEA. KLAVIERSUITEN

Das Jahr 1720 begann mit den günstigsten Aussichten für Händel. Noch hatte er seinen Posten in Cannons inne, der ihn jedoch nicht abhielt, der neuen Opernakademie seine eifrigste Mitarbeit zu widmen. Ehe er sich dem neuen Kurs ganz und gar überließ, erledigte er jedoch noch einige künstlerische Pflichten, zu denen ihn Chandos sowie seine Stellung bei der königlichen Familie drängten. Mit zwei seiner vorzüglichsten und bedeutungsvollsten Partituren überhaupt unterstrich er den Abschied von Cannons und dem Herzog von Chandos: Esther und Acis und Galatea. Die gewöhnliche Angabe, daß Esther am 29. August 1720 in Cannons zur ersten Aufführung kam, muß nach neueren Nachrichten dahin verändert werden, daß an jenem Tage (laut einer Notiz im „Weekly Journal“ vom 3. September 1720) die

prunkvolle neue Kapelle des Schlosses in Cannons eingeweiht wurde mit der feierlichen Aufführung eines nicht näher bezeichneten Anthems. Es dürften also bei dieser Gelegenheit eines oder vielleicht mehrere der berühmten 12 Händelschen Chandos-Anthems gehört worden sein. Das Oratorium Esther hat Händel selbst eine „Masque" genannt; er hat für diesen Erstling seiner großen englischen oratorischen Kunst sicher an eine szenische Aufführung gedacht, wie sie in der Tat bei der Wiederholung im Jahre 1732 sicher bezeugt ist. Das genaue Datum der ersten Esther-Aufführung ist bisher noch nicht festgestellt, doch kommt nur die zweite Hälfte 1720 oder 1721 in Betracht. Ebenso unklar ist die Herkunft des Textbuches. Samuel Humphreys (der in späteren Jahren für Händel die Texte zu Athalia und Deborah schrieb), Pope und der aus dem Burlington-Kreise uns schon bekannte Dr. Arbuthnot werden als Verfasser des an Racines Esther sich ziemlich eng anlehnenden Textbuchs genannt. Sehr wahrscheinlich, daß die Idee des neuen englischen Oratoriums den Schöngeistern des Burlington-Salons entsprang, ähnlich wie die Oper aus den ästhetischen Spekulationen der Florentiner Camerata hervorgegangen war.

Auch das Pastorale „Acis und Galatea" lenkt den Blick auf Burlington-House zurück, ist es doch von einem bevorzugten Gast des kunstfreudigen Hauses, dem begabten John Gay, gedichtet. Auch von der ersten Aufführung dieses Meisterwerks weiß man nichts genaues. Die dürftigen Nachrichten schwanken zwischen 1720 und 1721. Diese sogenannte „Serenata" ist übrigens von Händels alter neapolitanischer Partitur vom Jahre 1708 in allem, außer im Titel, gründlich verschieden.

Seit einiger Zeit war Händel auch dem königlichen Hof persönlich nähergetreten. Seine alte Gönnerin aus den hannoverschen Tagen, Karoline von Ansbach, jetzt Prinzessin von Wales, bestellte Händel zum Lehrer ihrer Töchter. Händel schrieb, wie man als sicher annehmen kann, nach der damaligen Sitte für seine hochgeborenen Schülerinnen die Übungs- und Vortragsstücke. Noch jetzt birgt die Händel-Sammlung in der Bibliothek des Buckingham-Palastes ein von Schmidt sorgfältig geschriebenes Heft Händelscher „Lessons composed for the Princess Louisa",

und auch die im November 1720 veröffentlichten „Suites de Pièces pour le Clavecin“, Händels berühmtestes Klavierwerk, haben wohl Zusammenhang mit seiner Betätigung als Lehrer der Prinzessinnen. Darauf deutet auch die Notiz in der Vorrede, die eine Widmung an die englische Nation darstellt: „Ich erachte es als meine Pflicht, mit meinem geringen Talent einer Nation zu dienen, von der ich so hochherzige Protektion erfahren habe.“ Gleichzeitig teilt Händel mit, daß er sich genötigt sieht, diese Klavierstücke drucken zu lassen, „weil widerrechtlich fehlerhafte Fassungen im Ausland verbreitet worden sind“. Man wird diese Angabe wohl daraufhin zu deuten haben, daß sich um den Klavierlehrer der königlichen Prinzessinnen ein Nimbus verbreitete, den geschäftstüchtige und skrupellose Freibeuter der Druckerzunft zu ihrem Vorteil einseitig auszunutzen sich beeilten.

Die Klaviersuiten vom Jahre 1720 genossen übrigens eine internationale Berühmtheit, und die gewitzten Drucker wußten wohl, warum sie sich gerade an dies Werk hielten. In der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam keine neue Publikation dieser Art — auch nicht die Suiten von Couperin und Rameau, geschweige denn Bach — den Händelschen Suiten an Beliebtheit nahe. Außer der englischen Ausgabe kennt man Nachdrucke in Deutschland, Holland, Frankreich, der Schweiz.

Das berühmteste Stück aus diesen Klaviersuiten ist die sogenannte variierte Air: „The harmonious blacksmith“. Weltbekannt ist die Erzählung, daß Händel sie einem wackeren Schmiedemeister Richard Powell in seiner Werkstatt in Edgeware in der Nähe von Cannons abgelauscht habe. Eine ganze Literatur pro und contra hat sich in England über diese wichtige Frage angesammelt, sogar über Powells angeblich aufgefundenen Originalamboß sind Studien geschrieben worden. Doch löst sich die ganze Sache aller Wahrscheinlichkeit nach in ein spekulatives Buchhändlermanöver auf, denn erst 1820 erscheint das Stück zum erstenmal mit dem Titel, der ihm, ähnlich wie der Beethovenschen „Mondschein“-Sonate, zu einer ungeahnten Beliebtheit verholfen hat. In der ersten Ausgabe und allen Neuauflagen des 18. Jahrhunderts figuriert das Stück ganz einfach als „Air“ mit „Doubles“, d. h. Variationen. Immerhin war der

Buchhändlertrick geschickt ausgesonnen, denn wenn schon nicht bei diesem Stück, so ist es dennoch bei einigen anderen Anlässen bezeugt, daß Händel für die musikalischen unbefangenen Äußerungen der gemeinen Leute sich interessierte, sich Rufe der Straßenhändler bisweilen notierte und dem Volksgesang manches für seine Zwecke entnahm. Zur Zeit, als er sich an der Royal Academy mit solchem Eifer zu betätigen begann, wie man wohl annehmen darf, nachdem er seinen Posten beim Herzog von Chandos aufgegeben hatte, machte sich Händel in London seßhaft. Vom Jahre 1725 an erscheint sein Name als Hausbesitzer in den städtischen Listen, aber neuerdings hat sich ergeben, daß er schon 1721 in dem Hause Brook-Str. 57 (jetzt Nr. 25) nahe der New-Bond-Str. wohnte, das er bis zu seinem Lebensende als ständiges Heim beibehalten hat. Er zahlte 1725 nach Ausweis alter aufgefundener Rechnungen 25 Pfund jährliche Miete. 1905 ist der untere Teil des Hauses zu einem Laden umgebaut worden, so daß leider gegenwärtig die Fassade erheblich verändert aussieht. Das Händel-Haus ist eines jener schlichten gutbürgerlichen Familienhäuser aus Ziegelsteinen, wie man sie in England, Holland, Amerika noch jetzt viel sieht. Mit seinen drei Stockwerken und Erdgeschoß, seiner drei Fensterfront atmet es behäbige Behaglichkeit.

NEUE OPERNREIHE. HÄNDEL UND BONONCINI

Abgesehen von den Klaviersuiten, von Esther und Acis und Galatea, gehören die Jahre 1720—1726 gänzlich der eifrigen Arbeit für die neue Opernakademie. Am 2. April 1720 eröffnete das neue Opernhaus seine Pforten mit der Oper „Numitore“ von Giovanni Porta. Am 27. April kam die große Sensation der Saison, Händels neue Oper „Radamisto“. Mainwaring erzählt uns von der Aufregung des Publikums bei der ersten Aufführung, dem wüsten Gedränge um die Eroberung eines guten Platzes, den Ohnmachten in der Hitze des Gewühls, den hochgetriebenen Preisen: bis zu 40 Schillings boten vornehme Herren vergebens für einen Galeriesitz. Mit diesem gewaltigen Publikumserfolg konnte sich die Akademie für die erste Saison bescheiden. Radamisto beherrschte den Rest der Spielzeit.

Domenico Scarlatti, Händels Freund aus römischen Jugendjahren, versuchte als dritter Komponist der ersten Academy-Spielzeit sein Glück in London mit der Oper „Narciso“, ohne einen rechten Erfolg zu finden. Mit fünf Aufführungen war diese Oper abgetan. Vergebens war Scarlatti selbst nach London gekommen, vergebens bemühten sich Scarlattis Bewunderer in London, allen voran sein begeisterter Schüler, der Irländer Thomas Roseingrave, ein begabter, aber phantastischer und haltloser Musiker, der später als Gegner Händels eine gewisse Rolle spielte, bei dieser Gelegenheit seines Meisters Oper einstudierte.

Die zweite Saison (November 1720 bis Juli 1721) wurde beherrscht durch Giovanni Bononcini. Dieser berühmte Meister wurde auf Betreiben von Händels Protektor, Lord Burlington, aus Rom nach London berufen, um seine schon vor Jahren in Italien aufgeführte Oper „Astarto“ den englischen Musikliebhabern vorzuführen. „Astarto“ nach einem Text von Apostolo Zeno fand stürmischen Beifall und brachte es bis auf dreißig Wiederholungen. Senesino, der berühmteste Kastratensänger jener Tage, hatte mit seinem unvergleichlichen Gesang auch einen Hauptanteil an dem Erfolg des Astarto. Schon in dieser Zeit nahm die Rivalität zwischen Händel und Bononcini solchen Umfang an, daß im Publikum sich zwei Parteien bildeten. Der Direktion mochte solch eine ausgesprochene Parteinahme aus dem Kreise des Publikums nicht gerade willkommen sein, und sie verfiel auf das Aushilfsmittel, die beiden Rivalen zusammenzukoppeln. Am 15. April 1721 ging „Muzio Scevola“ in Szene, an dem drei Komponisten beteiligt waren. Den ersten Akt hatte Filippo Mattei geschrieben (nicht Ariosti, wie die älteren Biographen irrtümlich berichten), den zweiten Bononcini, den dritten Händel. Mattei, familiär in London „Pippo“ genannt, war als vortrefflicher Violoncellospieler des Opernorchesters beliebt geworden. Er war vielleicht Komponist der ohne Nennung des Autornamens aufgeführten Oper „Arsaces“, die am 1. Februar 1721 Astarto ablöste. Den erhofften Erfolg hatte der „Muzio Scevola“ nicht, trotz mancher Schönheiten bei Bononcini und noch mehr bei Händel. Ganz im Gegenteil nahm das Publikum die Gelegenheit wahr, die beiden Matadore Bononcini und Händel

in nächster Nachbarschaft bequem zu vergleichen und sich noch mehr an diesen Vergleich zu gewöhnen, als vorher, noch eifriger Partei zu nehmen. Mit Bononcinis „Ciro“ oder „Odio e Amore“, am 20. Mai 1721 aufgeführt (Ariosti wird von älteren Schriftstellern irrtümlich als Komponist genannt), kam die zweite Opernspielzeit zu Ende. Ein Flor berühmter Gesangskräfte hatte sich damals schon in London versammelt: Der vergötterte Senesino, der stimmgewaltige Boschi, Berselli, die Signora Durastanti, die vor Jahren schon in Venedig Händels Agrippina kreieren half, die schon genannte beliebte Mrs. Anastasia Robinson, Signora Salvac, Margherita de l'Epine, Pepuschs Gattin. Einige Konzerte unterbrachen den regelmäßigen Lauf der Opernaufführungen. Am 28. März 1721 führte man im Theater eine nicht näher bezeichnete Serenata von Alessandro Scarlatti auf, am 14. Juni eine Auswahl der beliebtesten Arien aus den Opern der Saison, am 5. Juli glänzte die Durastanti in neuen Kantaten von Händel und Sandoni (der später im Leben der berühmten Cuzzoni eine so tragische Rolle spielte), mit Arien und Duetten Steffanis, im Verein mit Senesino gesungen.

Auch in Hamburg verfolgte man in jenen Jahren die Theater der Londoner Akademie mit eifriger Anteilnahme. Händels „Radamisto“ ist eine der wenigen Opern des 18. Jahrhunderts, die in Partitur gedruckt vorliegen — sie erschien schon im Dezember 1720 in einer prächtig gestochenen Ausgabe, bei Richard Mears gedruckt. Dieser Druck diente als Vorlage für die Aufführung des Radamisto, den man unter dem Titel „Zenobia“ Anfangs 1722 in Hamburg herausbrachte. Die Hamburger Bühne erhielt damals überhaupt einen neuen Anstoß durch das Vorbild der Londoner Akademie. Mattheson war dabei als eine Art Dramaturg und Librettist eine gewichtige Persönlichkeit; er hat uns mancherlei Nachrichten über diese Zeit und ihre Intrigen hinterlassen. Auch „Muzio Scevola“ fand den Weg nach Hamburg.

Die dritte Opernspielzeit vom November 1721 bis zum Juni 1722 wurde Bononcinis Glanzzeit in London. Mit seiner Musik für Kammer und Theater, als glänzender Cellospieler feierte er Triumphe, und nicht minder erfolgreich war des weltgewandten, imponierenden Mannes Auftreten in der Gesellschaft. Auf ein

Heft „Cantate e duetti", 1721 in London erschienen, dem König Georg von England gewidmet, subskribierte sich die erlauchteste Gesellschaft, 440 Exemplare zu dem hohen Preise von zwei Guineen das Stück wurden laut der Subskriptionsliste abgesetzt.

Händel eröffnete am 9. Dezember 1721 die Reihe der neuen Opern mit „Floridante" auf einen Text von Paolo Rolli. Der Verleger Walsh druckte die Oper, die in dieser Ausgabe schon 1723 in Hamburg aufgeführt wurde. Diesmal lief jedoch Bononcini seinem Rivalen Händel den Rang ab. Zu Anfang 1722 kam er mit seiner neuen Oper „Crispo" (Text von Rolli) heraus, und schon am 21. Februar mit einer zweiten Partitur, der „Griselda" (von Rolli nach Apostolo Zenos Stück textlich zurechtgemacht). Beide Opern hatten den stärksten Erfolg, so daß Bononcini mit 41 Aufführungen von 63 die ganze Saison beherrschte. Nimmt man hinzu noch eine Sammlung Bononcinischer Sätze für Klavier eingerichtet „Divertimenti da camera", 1722 in London gedruckt, und schätzt man den Auftrag an Bononcini richtig ein, im Juni 1722 die Trauermusik zur Totenfeier des berühmten Feldherrn Marlborough zu schreiben — dann hat man ungefähr eine Vorstellung von der Größe des Erfolges, den Bononcini für sich buchen durfte. Auch was den finanziellen Erfolg angeht, war diese Bononcini-Saison eine der glänzendsten für die Opernakademie, ebenso wie die folgende. Nicht nur wurden alle Kosten gedeckt, sondern die Aktionäre erhielten, wie „London Journal" vom 16. Februar 1723 berichtet, sogar eine Dividende von sieben Prozent. Es wäre eine verlockende Aufgabe, zu untersuchen, worin dieser glänzende Erfolg begründet ist, und wieso Bononcinis Ruhm so verhältnismäßig kurzlebig war. Doch muß ich mir hier versagen, diesen zu weitschweifigen Exkurs in die noch ungeschriebene Geschichte der italienischen Oper dieser Zeit zu machen. Wer sich für den Gegenstand interessiert, sei verwiesen auf die eingehenden und interessanten Bemerkungen über Bononcinis Musik im 4. Bande der Burneyschen „History of Music" (S. 282—285) und auf Chrysanders „Kritische Bemerkungen" im 2. Band seines Händel-Werks (S. 65—84). Leider liegt dies ganze Opernschaffen der Zeit 1700 bis 1750 noch zu sehr im Dunkel. Mangels leicht zugänglichen

Materials gehört es zu den schwierigsten Aufgaben, sich über den seinerzeit weltberühmten Meister Bononcini gegenwärtig ein zutreffendes Urteil im einzelnen zu bilden. Doch kann man wenigstens in großen Zügen Bononcinis Laufbahn überblicken.

Giovanni Bononcini, Händels stärkster und gefährlichster Rivale, war um diese Zeit als etwa Fünfzigjähriger auf der Höhe seines europäischen Ruhmes. Er war gegen 1671 oder 1672 in Modena geboren als Sproß einer sehr musikalischen Familie. Sowohl sein Vater Gian Maria Bononcini, wie sein Bruder Marc Antonio waren berühmte Musiker. Unter der Obhut seines künstlerisch bedeutenden Vaters und des vorzüglichen Bologneser Orgelmeisters Giampaolo Colonna kam Giovanni Bononcini schon in jungen Jahren in die Mode. Als Dreizehnjähriger veröffentlichte er die ersten Werke seines Vaters, dessen Bedeutung auf seinen instrumentalen Kompositionen beruhte. Der Fünfzehnjährige wird durch die Aufnahme in die exklusive Bologneser Accademia Filarmonica geehrt, ein Jahr darauf schon wird der Jüngling als Kapellmeister genannt. Kunstreisen nach Deutschland und Österreich fallen in die folgenden Jahre. Unterdessen hatte sich der junge Meister schließlich der Oper zugewandt. 1700 wird er kaiserlicher Hofkomponist in Wien, 1703 kommt sein Polifemo nach Berlin, von 1706 an genoß er in Frankreich großes Ansehen, und in Italien konnte man zweifelhaft sein, ob im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts Alessandro Scarlatti oder Bononcini an erster Stelle zu nennen sei. Rolland hat neuerdings auf eine ziemlich versteckte Quelle hingewiesen, die uns Auskunft gibt über die Einschätzung des Meisters in Frankreich. Im dritten Teil seiner „Comparaison de la musique française avec la musique italienne“ (1706) charakterisiert Lecerf de la Viéville Bononcinis Kunst des näheren. Er war mehr kühner Harmoniker als Kontrapunktiker, liebte fremdartige Intervalle, bizarre Akkordfolgen, packende Modulationen, herbe Dissonanzen, merkwürdige, erlesene, pastose Klangwirkungen. Als Klangkünstler, Meister des sinnlichen Klangeffekts wird er der mehr intellektuellen, herben Linienkunst eines Scarlatti entgegengestellt, der Rhetorik und ausdrucksvollen Deklamation eines Lully. Durch den Charme seiner kleinen liedartigen Kavatinen

und Arietten hatte Bononcini das Ohr des großen Publikums gewonnen und in dieser Spezialität hat ihm niemand den Rang ablaufen können. Doch hat er sich schließlich in Manier verloren. Man täte indessen Unrecht, Bononcini nach den eleganten, gefälligen Kleinigkeiten einzuschätzen, die ihn bei der Menge der Musikliebhaber in Gunst brachten. Im Oratorium war er einer der stärksten Vorgänger Händels, neben Stradella, Scarlatti, Conti. Schon sein Jugendwerk „Giosuè“ vom Jahre 1688 hat sogenannte „Händelsche“ Züge in Fülle, weitgespannte pathetische Melodien, reiche und geistvolle Instrumentalbegleitungen, starken und mannigfachen Ausdruck der Affekte. Schering („Gesch. d. Orator.“, Anhang) teilt eine Arie aus dieser Partitur mit, die merkwürdige Verwandtschaft mit dem berühmten „Envy“-Chor aus Händels Saul hat. In Ludwig Landshoffs Sammlung „Alte Meister des Bel canto“ findet man zwei charakteristische Proben der feinen Kunst Bononcinis, das eine Stück die großzügige, das andere die gefällige Art des Meisters vertretend.

Die Spielzeit vom Oktober 1722 bis zum Juni 1723 hatte ihre besondere Sensation durch das Eintreffen der weltberühmten Sängerin Cuzzoni. Erst 22 Jahre alt, hatte sie durch die unvergleichliche Schönheit, Macht und Kunst ihres Gesanges ganz Italien bezwungen. Um so bemerkenswerter dieser Erfolg, weil sie keine körperlichen Reize zur Unterstützung ihrer Kunst ins Feld zu führen hatte. Häßlich und abstoßend im Äußeren wirkte sie einzig und allein durch ihren Gesang, und ebenso merkwürdig war es, daß ihr Singen durch Seele und meisterlichen musikalischen Ausdruck die Hörer hinriß und rührte, während sie im täglichen Leben von Leidenschaften und Lastern zermürbt war. Mit einem enormen Jahresgehalt von 2000 Pfund Sterling und einem Benefizabend verpflichtet, wurde sie mit großer Spannung erwartet, verzögerte aber nach Art der Primadonnen ihre Ankunft. Der Direktor Heidegger beauftragte den mit Händel befreundeten Cembalisten Sandoni, ihr entgegenzureisen und sie zu schleuniger Ankunft in London zu bewegen. Sandoni besorgte diesen Auftrag so gut, daß er der Cuzzoni als Liebhaber nahetrat und als ihr angetrauter Gatte mit ihr in London erschien. Hatte er nun zwar die „goldene Leier“, wie man die Cuzzoni in Italien

nannte, eingefangen, so schlug ihm dieser Besitz zum Fluch aus. Sein Ende war Jahre darauf ein gewaltsamer Tod durch die Hand der Gattin, die des Giftmordes angeklagt in Venedig vor Gericht gestellt wurde und mit knapper Not der Todesstrafe entging.

Im Hinblick auf die große Sängerin hatte Händel seine neue Oper „Ottone“ für ihre Fähigkeiten eingerichtet. Bei den Proben machte sie jedoch viele Einwendungen und weigerte sich schließlich, ihre nachmals so berühmt gewordene Arie „Falsa imagine“ zu singen. Händel war ihren Launen gewachsen. In Wut geraten, packte der riesenstarke Mann, wie uns Mainwaring erzählt, die Sängerin um den Leib, hob sie zur Höhe des geöffneten Fensters und drohte die geängstigte Frau auf die Straße zu werfen, wenn sie sich nicht seinen Anordnungen füge: „Oh! Madame, je sçais bien que vous êtes une veritable Diablesse: mais je vous ferai sçavoir, que je suis Beelzebub, le Chef des Diables“, werden als seine Worte überliefert. Beelzebub hatte die widerspenstige Teufelin gezähmt, sie wagte nicht mehr, gegen Händel Laune oder Intrigen spielen zu lassen. Ottone, eines der berühmtesten und vorzüglichsten Werke Händels (auf einen Text von Nicola Haym) wurde am 12. Januar 1723 mit rauschendem Erfolge zum erstenmal aufgeführt. Die Cuzzoni feierte wahre Triumphe und war bald mit Händel und seiner Kunst ausgesöhnt. Auch der Ottone kam nach Deutschland, wurde 1725 in Braunschweig gegeben (der später berühmt gewordene Graun sang bei dieser Aufführung eine Hauptrolle), 1726 in Hamburg.

Wenige Wochen nach Ottone ging die Oper „Coriolan“ des neu nach London berufenen Attilio Ariosti in Szene. Sowohl der außerordentliche Erfolg dieser Oper, mit der die Sängerin Durastante sich besonders beliebt machte, wie auch der Ruhm des Händelschen Ottone drückten den in der vorhergegangenen Spielzeit so gefeierten Bononcini etwas in den Hintergrund. Auch seine schwache neue Oper „Erminia“ konnte ihm das Glück nicht wieder zuwenden. Die letzte neue Oper der Spielzeit war wieder von Händel geschrieben, auf ein Libretto von Haym. Dieser „Flavio“, am 14. Mai 1723 zum ersten Male aufgeführt, zählt nicht zu den gelungensten Werken Händels und kann mit „Ottone“ keinen Vergleich aushalten.

Hatte Bononcini in London von seinem Zauber schon erheblich eingebüßt, so galt er auf dem Kontinent gleichwohl noch als ein Licht ersten Ranges, wie sich im Sommer 1723 während der Londoner Spielpause erwies, als der Herzog von Orleans, der Regent von Frankreich, die Londoner Oper unter Bononcinis Leitung zu einem längeren Gastspiel in Paris aufforderte, das für die Entwicklung der französischen Oper nicht ohne Bedeutung war, indem Rameau, damals die stärkste Kraft der französischen Bühne, durch Bononcini erheblich beeinflußt wurde, wie schon manche Zeitgenossen bemerkten, z. B. Marpurg in seiner „Kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik“ (Berlin 1759, S. 92).

In der folgenden fünften Spielzeit der Akademie (November 1723 bis Juni 1724) sank Bononcinis Stern noch tiefer. Seine Oper „Farnace“ fand wenig Beifall, auch Ariostis neue Oper „Vespasiano“ war so enttäuschend, daß die Aktionäre in lebhafte Aufregung ob der drohenden finanziellen Verluste gerieten. Selbst die Zeitungen und Zeitschriften berichten offen über diese gefährliche Lage, aus der Händel einen Ausweg fand durch die beschleunigte Fertigstellung seines „Giulio Cesare“ (zu Hayms Libretto), der mit Senesino in der Titelrolle volle Häuser machte und die größte Begeisterung weckte. Diese Oper, ein Hauptwerk Händels, kam 1725 schon nach Hamburg, 1733 nach Braunschweig. Opel hat uns in seinen „Mitteilungen zur Geschichte der Familie Händels“ Stellen zitiert aus Briefen des in London weilenden sächsischen Feldmarschalls Grafen von Flemming an den hannöverschen Minister de Fabrice. Am 10. März 1724 heißt es z. B.: „L'opéra va grand train aussy depuis que le nouveau Opera de Hendell, nommé Jules César . . . est, sur le theatre, la Maison ayant été aussy remplie à la septième représentation qu'à la première.“ Auch über die Rivalität Händel-Bononcini, über den Erfolg des „Ottone“ hatte schon in früheren Briefen Graf Flemming sich ausgesprochen: „Outre cela il y a deux Factions, les uns pour Hendell et les autres pour Bononcini, les uns pour Cenesino, et les autres pour la Cossuna (Cuzzoni), qui sont aussy animés que les Whigs et Torys l'un contre l'autre, et qui partagent les directeurs même quelque fois.“ Über die Preis-

treiberei der Händler mit Eintrittskarten zum Ottone heißt es: „C'est aujourd hui la seconde representation et il y a une si grande presse pour y aller qu'on rend déjà a 2 ou 3 Guinées le Tiquet, dont le pri Courant est une demy-Guinée; de manière qu'on en fait presque un Mississippi ou une Sudsée" — mit Anspielung auf die Spekulationswut der Zeit in Mississippi- und Südsee-Gesellschafts-Aktien.

Mit Giulio Cesare war Händels Sieg entschieden. Bononcini erschien zwar noch einmal mit einer neuen Oper „Calfurnia" (am 18. April 1724), die mäßigen Erfolg hatte, und auch Ariosti war, aller Wahrscheinlichkeit nach, an der letzten Novität der Saison, dem „Aquilio" beteiligt. Man sah aber im Direktorium ein, daß Händel die Hauptstütze der Londoner Oper war, und daß es Verschwendung bedeute, für drei Hauskomponisten große Gehälter auszuwerfen. Der weniger anspruchsvolle Ariosti wurde zunächst noch beibehalten, Bononcini jedoch für die nächste Saison nicht mehr verpflichtet. Wie stark aber die Zuneigung für Bononcini in der hohen Londoner Gesellschaft noch immer war, zeigt sich darin, daß die Herzogin von Marlborough dem italienischen Meister eine Pension von 500 Pfund aussetzte, um ihn weiterhin an London zu fesseln. Zu Bononcinis Abgang kam auch ein Wechsel im Sängerpersonal. Berenstadt verließ die Akademie.

Die früher gefeierte Miß Anastasia Robinson, die als ein Muster von Tugend galt, hatte sich schließlich den Werbungen des berühmten Lord Peterborough, der sie 1727 heiratete, ergeben und mußte deswegen, wie auch wegen ihrer Frömmelei so manches Spottwort über sich ergehen lassen. Wurde von dem alten im Spanischen Kriege berühmt gewordenen Haudegen Lord Peterborough doch selbst der große Senesino im Theater vor Zeugen wegen Beleidigung der schönen Anastasia verprügelt! Mit Miß Robinson ging auch die Durastanti ab, die sich neben der Cuzzoni nicht mehr recht behaupten konnte. Signora Dotti ersetzte die Robinson, die Sänger Borosini und Pacini wurden neu verpflichtet.

Händels „Giulio Cesare" erschien in einer autorisierten Ausgabe schön gedruckt bei J. Cluer und B. Creake 1724 in London,

kurz darauf kamen noch die „favourite Songs in the Opera of Julius Caesar“ in zwei kleinen Sammlungen in einem schlechten Nachdruck ohne Verlegernamen heraus.

In dies Jahr 1724 fällt eine merkwürdige, von Chrysander entdeckte poetische Huldigung an Händel, die unter dem Titel: „The Session of Musicians“ anonym erschienen. Dies im Anhang zum 2. Bande des Chrysanderschen Händelwerks mitgeteilte, ziemlich umfangreiche Gedicht gibt einen amüsanten und lebendigen Einblick in das Londoner Musikleben, vom Standpunkt eines gebildeten und kunstbegeisterten Amateurs. So ziemlich alle Londoner Musiker von Rang marschieren auf, Apolls Ruf zur Krönung eines poeta laureatus folgend: Pepusch, Pippo, Geminiani, Ariosti, Bononcini, die englischen Musiker Henry Carey, der Balladenschreiber Leveridge, William Thomson, Roseingrave, die Kirchenmusiker Croft und Greene, die Opernsänger und Direktoren. Apoll ist mit dem ganzen musikalischen Aufgebot höchst unzufrieden und wird erst besserer Laune, als Händel von der Göttin Fama eingeführt erscheint und den ihm zugesprochenen Lorbeer entgegennimmt. Händels Name ist nicht genannt, jedermann in London wußte, wer mit dem „Phönix“ in der Musik gemeint war. Die übrigen Künstlernamen, mit einzelnen Buchstaben angedeutet, waren für die interessierten Zeitgenossen leicht zu entziffern. Einige Wochen später erschien in Mist's „Weekly Journal or Saturday's Post“ vom 15. August 1724 eine Antwort auf dies Gedicht unter dem Titel: „An ode on receiving a wreath of bays from a Lady“. Man kann daraus entnehmen, daß es eine Dame war, die Händel einen Lorbeerkranz mit dem bewußten Gedicht zueignete. Der Verfasser dieser groben und gehässigen Ode hätte sich wohl die Gelegenheit nicht entgehen lassen, Händel und sein Verhältnis zu der ihn verehrenden „Ophelia“ öffentlich bloßzustellen und zu beschimpfen, wenn der geringste Anlaß sich dazu geboten hätte. Händel tat seinen Gegnern weder diesmal noch später jemals den Gefallen, durch amouröse Abenteuer von sich reden zu machen.

Aus dem Sommer 1724 wäre noch zu vermerken, daß die Prinzessinnen Anna und Caroline am 24. August in die St. Pauls Kathedrale kamen, um „the famous Mr. Handel, their Musick-

master" die Orgel spielen zu hören, wie uns Applebeés „Weekly Journal" vom 29. August berichtet.

Die sechste Opernspielzeit vom 31. Oktober 1724 bis zum 19. Juni 1725 war durch zwei außerordentlich gehaltvolle Händelsche Werke ausgezeichnet, den „Tamerlane" und die „Rodelinda".

„Tamerlane" (auf einen Text von Nicola Haym) wurde laut Händels Vermerk in 21 Tagen, vom 3. bis 23. Juli 1724 geschrieben. Trotz ihrer außerordentlichen Schönheiten hielt sich die Oper nicht lange, da die Sänger der Hauptrollen Borosini und Pacini versagten. Dagegen erschien die Oper bei Cluer in Partitur mit englischer Übersetzung. Schon im folgenden Jahr 1725 kam der Tamerlane nach Hamburg. Dem Tamerlane folgte Ariostis neue Oper „Artaserse", und darauf erschien Händel zu Anfang 1725 wiederum mit einem Meisterstück, der „Rodelinda" auf Hayms Libretto. Die Cuzzoni wurde als Rodelinda begeistert gefeiert, ja ihr Rodelindakostüm beeinflußte die Damenmode. Bei Cluer erschien die Oper in Partitur und daneben sonderbarerweise in einer Bearbeitung für Flöte, bezeichnend für die Gepflogenheiten der Amateure. Ariostis „Daris" und „Elpidia" von Lionardo Vinci, dessen Stern damals gerade aufging, waren die übrigen Novitäten der Spielzeit. Ariosti, der fühlen mochte, daß an der Oper seine Zeit zu Ende ging, sicherte sich einen guten Abgang durch ein Ende 1724 gedrucktes Kantatenwerk, mit Widmung an den König Georg, das ohne Titel, selbst ohne Autornamen (nur durch die Initialen A. A. angedeutet) erschien. Das seltene Werk hat nach Chrysanders Urteil nicht geringe Meriten. Die sechs Kantaten, in denen Händelscher Einfluß kenntlich ist, werden an Wert und Interesse noch übertroffen durch die beigefügten Studien samt technischen Erläuterungen für die Viola d'amore, die Ariosti als vielbewunderter Spieler mit vollendeter Meisterschaft beherrschte. Im Zwischenakt zu Händels „Amadigi" machte Ariosti die Londoner Musikfreunde zum ersten Male mit diesem lieblichen Instrument bekannt, am 12. Juli 1716. Aber auch heute noch wird jeder Spieler der „Liebesgeige" bei Ariostis Studien und Kompositionen sehr auf seine Kosten kommen.

Ein Symptom der Mißstimmung gewisser nationalistisch-englisch gesinnter Kreise (die dauernd gegen die italienische Oper und auch gegen Händel wühlten und später die Oper glücklich zur Strecke bringen konnten) war ein 1725 erschienenes, weit verbreitetes Epigramm eines Literaten John Byron:

Epigram on the Feuds between Handel and Bononcini.

Some say, compared to Bononcini
That Mynheer Handel's but a ninny;
Others aver, that to him Handel
Is scarcely fit to hold a candle:
Strange, all this difference should be
'Twixt Tweedle-dum and Tweedle-dee!

Das „Dideldum“ und „Dideldei“ schlug ein, man sang das Epigramm vierstimmig, selbst der große Swift eignete sich die Pointe an, die dadurch noch mehr Umlauf erhielt. Obwohl der gute Byron, wie er selbst in einem Briefe mitteilt, nur ein einziges Mal eine Händelsche Oper gehört hatte und von Bononcini überhaupt keine, hielt er sich dennoch für befugt, eine weise Kennermiene aufzusetzen. Der Beifall, den er fand, kennzeichnet eben die musikfeindliche Atmosphäre gewisser Literaten, die als Wortführer puritanischer und engherzig chauvinistischer Schreier sich aufspielten.

In dies Jahr 1725 (22./11. Juni) fällt auch einer der wenigen erhaltenen Briefe Händels, gerichtet an seinen Schwager Michaelsen in Halle, wiederum auf Französisch abgefaßt. Der wesentliche Inhalt sind Dankesbezeugungen wegen der Fürsorge Michaelsens für Händels hochbejahrte Mutter, die für Händels Kindesliebe wiederum vollgültiges Zeugnis ablegen: „Je ne saurois pas être si ingrat que de passer avec silences les bontés que vous voulez bien temoigner à ma Mère par votre assistance et Consolation dans son Age avancé, sans Vous en marquer au moins mes tres-humbles remercimens. Vous n'ignorez pas combien me doit toucher ce qui la regarde, ainsi Vous jugerez bien des Obligations que je Vous en dois avoir.“

Vom 19. November 1725 berichten die Zeitungen und Burney über Probespielen der Kandidaten um den Organistenposten

an der neu errichteten Hannover-Church am Hannover-Square. Als Richter werden von Hawkins (der übrigens das Jahr 1726 angibt) Händel und Geminiani genannt, von Burney: Crofts, Pepusch, Bononcini, Geminiani. Händel mochte sich in dem ihm nicht sonderlich gewogenen Collegium nicht behaglich fühlen und sandte sein den Kandidaten vorzulegendes Fugenthema schriftlich ein. Der uns schon bekannte Scarlatti-Enthusiast Roseingrave erhielt den Posten mit dem Jahresgehalt von 45 Pfund, dessen Dürftigkeit um so deutlicher wird, wenn man die enormen Gagen der großen Opernsänger dagegen hält.

Die siebente Spielzeit der Opernakademie vom 30. November 1725 bis 11. Januar 1726 wurde mit der Oper „Elisa“ von Porpora eröffnet, der mit ihr sein Debut in London machte. Händels neue Partitur, der Scipio (zu einem Libretto von Paolo Rolli) ging am 12. März 1726 in Szene. Um diese Zeit traf endlich die berühmte Faustina Bordoni in London ein, nachdem sie monatelang auf ihr Erscheinen hatte warten lassen. Wie die Londoner Zeitungen melden, erhielt sie ein Jahresgehalt von 2500 Pfund, erheblich mehr noch als die Cuzzoni. Schon von vornherein rechnete das sportgewohnte Londoner Publikum wie mit einer Selbstverständlichkeit damit, daß die beiden großen Sängerinnen einander als Rivalinnen feindlich entgegentreten würden, und wie auf einen Boxkampf rüstete man sich auf dies Schauspiel.

Faustina Bordoni, damals angeblich 27 Jahre alt, stand auf der Höhe ihrer Kunst, die nach allen zeitgenössischen Berichten einzigartig gewesen sein muß. Quanz, der sie in eben diesem Jahre 1727 in London hörte, gibt von ihr in seiner Lebensbeschreibung (in Marpurgs „Historischen kritischen Beyträgen“, Bd. I) eine ausführliche Charakterisierung. Er spricht von ihrer Art zu singen, die „ausdrückend und brillant war (un cantar granito)“. Die erstaunliche Geläufigkeit ihrer Koloratur, ihr bezaubernder Triller werden gerühmt: „Die Passagien mochten laufend und springend gesetzet sein, oder aus vielen geschwinden Noten auf einem Tone nacheinander bestehen; so wußte sie solche in der möglichsten Geschwindigkeit so geschickt herauszustoßen, als sie immer auf einem Instrumente vorgetragen werden können. Sie ist unstreitig

die erste, welche die gedachten, aus vielen Noten auf einem Ton bestehenden Passagien im Singen, und zwar mit dem besten Erfolg angebracht hat.“ Im Adagio und im schlichten, rührenden Ausdruck war die Cuzzoni ihr überlegen, doch verstand auch die Faustina das „Adagio mit viel Affekt und Ausdruck“ zu singen, „nur mußte keine allzu traurige Leidenschaft, die nur durch schleifende Noten oder ein beständiges Tragen der Stimme ausgedrückt werden kann, darinnen herrschen“. Ihre Stärke lag also nicht, wie die der Cuzzoni, im legato und portamento. Dagegen war sie „in der Aktion besonders stark und herrschte vollkommen über ihre Mienen, sowohl in ernsthaften als in verliebten und zärtlichen Rollen. Mit einem Worte, sie war zum Singen und zur Aktion geboren“. Auch der klassische Altmeister des Bel canto, Pier Francesco Tosi, vergleicht die beiden Sängerinnen miteinander in einem Abschnitt seiner merkwürdigen Schrift „Opinioni de' Cantori antichi e moderni“ schon 1723: „Besonders achte auf zwei vom schönen Geschlecht“ — so belehrt Tosi seinen Jünger —, „die mit gleicher Kraft, in verschiedener Art die schon niedergehende Kunst vom Verfall zurückhalten. Die eine (Faustina) ist ohnegleichen in ihrem Gesangstalent, in der nie vorher gehörten Leichtigkeit der Ausführung, im hinreißenden virtuosen Glanz, seien nun diese Vorzüge ein Ergebnis der Kunst oder der Natur. Das entzückende cantabile der anderen, zusammen mit dem süßen Klang der schönen Stimme, der vollkommenen Reinheit der Intonation, der Sicherheit im Takt, den genial angewendeten Auszierungen — aus allen diesen Eigenschaften erkennt man Fähigkeiten ganz besonderer und außerordentlicher Art, die jeder Nachahmung spotten. Die eine hat ihre Vorzüge im pathetischen, empfindungsvollen Vortrag, die andere in der erstaunlichen Geschwindigkeit der Ausführung. Welche kostbare Mischung würde sich ergeben, wenn die vorzüglichen Eigenschaften dieser beiden engelhaften Wesen in einer Person vereint sein könnten!“ Faustina Bordoni hatte gegenüber der häßlichen Cuzzoni noch die Reize körperlicher Schönheit einzusetzen: „Sie hatte deswegen (wie der alte Gerber in seinem Lexikon bemerkt) in dem Streit mit der Cuzzoni das ganze männliche Geschlecht auf ihrer Seite.“ Bei Hawkins, im 5. Bande der

„Musikgeschichte“ findet man ihr Jugendbildnis, auch Streatfields „Handel“ bringt einen zeitgenössischen Stich der beiden Rivalinnen als Doppelporträt in einem Rahmen. Die „neue Sirene“, wie man sie nannte, stammt aus Venedig, wurde in der Schule Gasperinis ausgebildet und betrat 1716 in Venedig zum ersten Male die Opernbühne. 1724 war sie schon eine hochbezahlte, gefeierte Primadonna in Wien. Nach dem Skandal, der ihren weiteren Aufenthalt in London unmöglich machte, ging sie nach Venedig zurück, heiratete dann gegen 1730 den berühmten Hasse und von 1732 an bereitete das Ehepaar Hasse Jahrzehnte hindurch der Dresdener Oper eine vielbewunderte Blütezeit.

Am 5. Mai 1726 ging Händels „Alessandro“ zum erstenmal in Szene (auf einen Text von Rolli), jene Oper, die beide Künstlerinnen nebeneinander zur Schau stellte: als Lisaura und Roxane, die beiden Geliebten Alexanders. Wie sie im Stück ihre Eifersucht überwinden, so auch zunächst im persönlichen Nebeneinander. Diesmal ging es noch glimpflich ab, doch wenn man die Pamphlete der Zeit, die Zeitungsnotizen und Erzählungen der Geschichtschreiber wie Burney und anderer verfolgt, so sieht man, daß die Londoner Gesellschaft auf den Zweikampf begierig wartete, und die beiden Rivalinnen mit anzüglichen Bemerkungen gegeneinander aufhetzte. Lady Pembroke protegierte als Hauptpatronesse die Cuzzoni, und Lady Burlington, die Gattin von Händels Freund, nahm die Faustina unter ihre Fittiche. Der Lady Walpole gelang das Kunststück, die beiden Künstlerinnen in ihrem Salon zugleich zu sehen, doch weigerte sich jede von ihnen, in Gegenwart der anderen zu singen, und es bedurfte listiger Täuschungen, um der einen vorzuspiegeln, die andere hätte aus Furcht vor der Gegnerin das Feld geräumt, um schließlich eine jede einzeln — während die andere in entfernten Räumen beschäftigt wurde — zum Singen zu bringen. In den Londoner Zeitungen und Zeitschriften bilden Cuzzoni und Faustina ein mit den mannigfachsten Variationen ausgeschmücktes Thema. Das allgemeine Interesse, das sich auf die beiden Damen richtete, erfüllte den eitlen Senesino mit Neid. Er fühlte sich zu wenig bewundert und revanchierte sich dadurch, daß er die Saison schon vorzeitig am 7. Juni zu Ende brachte durch die Erklärung,

er müsse seiner geschwächten Gesundheit schleunigst mit einer sofortigen Urlaubsreise nach Italien aufhelfen. Mit der Rückkunft zögerte er so lange, daß man erst nach Neujahr 1727 mit der neuen Opernspielzeit beginnen konnte. Die lange Pause nutzten die Anhänger der nationalen Kunst durch einen Schritt gegen die „englische“ Oper hin. Die früher schon gehörte „Camilla“ des Marc Antonio Bononcini wurde in den letzten Wochen des Jahres 1726 in einer englischen Übersetzung aufgeführt.

Für Händel war dies Jahr von einer besonderen Bedeutung durch seine Naturalisation als Engländer. Man darf wohl annehmen, daß Händel dadurch die Angriffe der Nationalisten parieren wollte. Er entwand seinen Feinden die Waffe, die sich gegen den „Ausländer“ in ihm richtete. Am 13. Februar 1726 wurde im Parlament ein Antrag eingebracht „for naturalizing Louis Sechehaye, George Frideric Handel and others“. Tags darauf schon, nach erfolgter Bewilligung, leistete Händel im Oberhaus den vorgeschriebenen Eid, wenige Tage darauf erfolgte die Bestätigung durch den König.

Die achte Opernspielzeit der Akademie (Januar bis Juni 1727) erhielt ihr künstlerisches Gepräge durch eines der bewundernswertesten Werke Händels, den „Admeto“, der am 31. Januar 1727 erschien, und dauernd bis zum 18. April den Spielplan beherrschte. Auch Ariosti und Bononcini wurden wieder gehört, der erstere mit „Lucio Vero“, Bononcini mit „Astyanax“ am 6. Mai. In einer Aufführung dieser Oper am 6. Juni kam es endlich zu dem lange geschürten und erwarteten Ausbruch der Eifersucht zwischen der Cuzzoni und der Faustina. Vorhergegangen war eine Reihe von schamlosen Pamphleten, die zumal die Faustina als Priesterin der lesbischen Liebe mit breiter Ausmalung aller Einzelheiten schonungslos bloßstellten. Das Publikum teilte sich in zwei Parteien, und in jener Astyanax-Aufführung wußten die gegnerischen Parteien durch wechselseitiges Beifallstoben und Niederzischen, durch grobe und unanständige Zwischenrufe die Wut der beiden Sängerinnen dermaßen aufzustacheln, daß sie schließlich auf offener Bühne einander prügelten, sich die Perücken und Kleider abrissen, begleitet vom Geheul der Galerie. Selbst die Anwesenheit der

Kronprinzessin Caroline vermochte diesen Skandal nicht zu verhindern oder abzuschwächen. Natürlich mußte man nach diesem wüsten Auftritt die Oper ganz schließen. Die chauvinistische Gegenpartei, Colley Cibbers englisches Theater in Drury Lane schlug sofort Kapital aus der schimpflichen Affäre, in einer Farce, die Händel, Heidegger, Senesino, Cuzzoni, Faustina auf die Bühne bringt und den Faustkampf der Sängerinnen dramatisiert. „The Contre Temps or the Rival Queens“ betitelt sich dies im Juli 1727 erschienene und in Heideggers „private Theatre“ aufgeführte Spottstück Cibbers. Der auf Händels Seite stehende Dr. Arbuthnot hatte kurz vorher ein satirisches Pamphlet veröffentlicht: „The Devil to pay at St. James.“ Er vergleicht die „schreckliche und blutige Schlacht zwischen Madam Faustina und Madam Cuzzoni“ mit den Schlägereien der Fisch- und Marktweiber, der Dirnen, und macht den Vorschlag, die beiden Gegnerinnen sollten wie die Boxerchampions in einem öffentlichen Preisringen sportmäßig ihren Streit austragen vor einem sachverständigen, sportlich geschulten Publikum. Aber auch die moralisierenden Stimmen ließen sich vernehmen, die den Skandal im Opernhause benutzten, um gegen die Vorherrschaft der Fremden in der Kunst zu polemisieren. Nicht nur die Italiener waren damit gemeint, auch Händel und sein Opernorchester, das voll von deutschen Spielern war, zumal Bläsern: schon damals 1727 war der deutsche Orchestermusiker so geschätzt, wie noch um 1900 in England und Amerika.

Während die Londoner Gesellschaft sich um die Opernskandale noch aufregte, war am 11. Juni König Georg I. in Osnabrück während einer Reise nach Hannover plötzlich verschieden. Zur Krönung des Nachfolgers Georg II. in der Westminsterabtei wurde Händel mit dem musikalischen Teil betraut, und er schrieb für diese Feier seine herrlichen „Coronation Anthems“. Aus vier Stücken setzen sich diese Krönungsanthems zusammen. Von einem Chor von 12 Knaben und 47 Männern gesungen (begleitet vom Opernorchester), machten die Stücke am 11. September 1727 bei der Krönungsfeier ganz außerordentlichen Eindruck. Burney erzählt uns in seiner dem Händel-Fest von 1784 gewidmeten Schrift manche unterhaltsame Einzelheit über Händels Krönungs-

musik. Ein Streit Händels mit den Bischöfen war vorangegangen. Händel weigerte sich, die Texte zu den Anthems sich von den Bischöfen vorschreiben zu lassen, und bestand darauf, aus den Sprüchen der Bibel selbst eine passende Auswahl zu treffen. Ein neues Orgelwerk wurde für die Feier durch den deutschen Orgelbauer Schröder errichtet. Ein sechzehnfüßiges Riesenfagott, mit Händels Zustimmung für den Bläser Lampe extra angefertigt, konnte aus irgendwelchen Gründen damals nicht verwendet werden und wurde erst bei der Feier von 1784 zum erstenmal gespielt. Händel selbst legte den Krönungsanthems ein großes Gewicht bei und benutzte sie später vielfach, wie überhaupt diese Feier als eine Art Vorspiel zu den Oratorienaufführungen anzusehen ist.

Im Oktober 1727 erschienen beim Verleger Walsh die Menuetts, die Händel zum Hofball am 30. Oktober bei der Geburtstagsfeier des neuen Königs Georg II. gesetzt hatte. Händel führte nach seiner Naturalisation den offiziellen Titel „Hofkomponist“. Als Musiklehrer der Prinzessinnen fungierte er schon seit Jahren.

Die neunte Spielzeit der Akademie begann am 30. September 1727 und währte bis zum 1. Juni 1728. Sie bedeutete das vorläufige Ende der italienischen Oper in London. Händel war diesmal alleiniger künstlerischer Leiter, vermochte aber ungeachtet seiner Anstrengungen und seines Ruhmes nicht das Publikum dauernd zu fesseln. Zwar gelang es, die feindlichen Sängerinnen Cuzzoni und Faustina zu bewegen, überhaupt in denselben Opern zu singen, aber der Besuch der Vorstellungen wurde immer spärlicher, selbst die alten Stammgäste zogen sich zurück, von einer Liste der Subskribenten erfahren wir in diesem Jahre nichts mehr. Die skandalösen Streitigkeiten der Sänger, die Übersättigung an italienischer Oper, die fortgesetzten Angriffe der Nationalisten und der große Erfolg der „Bettleroper“ (1728) wirkten zusammen, um das öffentliche Interesse an der Opernakademie zu verringern. Händel bot drei neue Partituren auf. „Riccardo I.“ (auf Rollis Text) war vielleicht nicht ohne Spekulation auf die gespannte Lage der Dinge entstanden. Der Text behandelt die Geschichte von Richard Löwenherz, also ein national-englisch gefärbtes Thema. In „Siroe“ (Komposition beendet am 5. Fe-

bruar 1728) verwendet Händel einen der beliebtesten Operntexte seiner Zeit. Der damals noch junge Dichter Metastasio begründete mit der Siroe seinen großen Ruhm als erster Librettist des Jahrhunderts. Schon 1726 hatte Lionardo Vinci die Siroe komponiert, Händel folgte 1728, und fast alle Opernkomponisten der folgenden Jahrzehnte, Hasse, Porpora, Pergolese u. a. fanden an Metastasios Dichtung besonderes Gefallen. Aus Händels handschriftlicher Partitur ist ersichtlich, daß er in seine Siroe Bruchstücke einer nie vollendeten, liegen gelassenen Oper Flavio Olibrio (zu Zenos Text) übernommen hat. Mit dem „Tolomeo“ (am 19. April 1728), der vom 30. April an siebenmal gegeben wurde, beschloß Händel vorläufig seine Tätigkeit für die Akademie.

Bononcini, als Opernkomponist jetzt ganz kaltgestellt, ließ in London 1728 ein „Avviso ai compositori ed ai cantanti“ erscheinen. In dieser „Anweisung für Komponisten und Sänger“, italienisch und englisch gedruckt, stellt der italienische Meister seine Ansichten über die Gesangskomposition auf, nicht ohne einige Seitenhiebe auf die reiche Orchesterbegleitung Händels, die auch sofort einen ungenannten Verteidiger Händels zu einer gedruckten Erwiderung veranlaßten.

Die letzte Aufführung von Händels Admet fand am 1. Juni statt. Die für den 11. Juni angekündigte Wiederholung fiel aus wegen Unpäßlichkeit der Faustina.

Mit dem vorläufigen Schluß der Oper kommt auch ein bedeutsamer Abschnitt in Händels künstlerischer Laufbahn zu Ende. Mit den zwölf Werken, die er für die Londoner Akademie geschrieben hat, steht Händel unter den Opernkomponisten seiner Zeit in erster Reihe. Fast jedes dieser Werke wurde auch in Hamburg und Braunschweig gegeben. Aber auch in Italien und in den Niederlanden begegnen wir ihnen, und selbst das in Operndingen so unduldsame Frankreich schätzte die Händelsche Kunst hoch. Eine merkwürdige, 1734 in Paris erschienene Dichtung von Séré de Rieux, betitelt: „Les dons des enfants de Latone: la musique et la Chasse du cerf“ gibt in Versen eine Charakterisierung der berühmten Opernkomponisten, darunter Scarlatti, Mancini, Bononcini. Von Händel heißt es mit besonderer Wärme und Ausführlichkeit:

„Mais pourquoi parcourir Naples, Venise, ou Rome?
L'Angleterre empruntant l'Italique idiome
N'a-t-elle pas cent fois fait retentir les airs
Du dramatique éclat de ses doctes concerts?
D'un génie étranger la source inépuisable
Enfante chaque année un œuvre mémorable,
Qui d'une nation où fleurissent les arts
Charme, étonne et ravit l'oreille et les regards.
Dans l'harmonique fond d'une Orgue foudroyante
Hendel puisa les traits d'une grace sçavante:
Flavius, Tamerlan, Othon, Renaud, Caesar,
Admete, Siroe, Rodelinde et Richard,
Eternels monumens dressés à sa memoire
Des opera Romains surpassèrent la gloire.
Venise lui peut-elle opposer un rival?"

An anderer Stelle desselben Buches (S. 299) heißt es von Händel: „La composition infiniment sage et gracieuse semble s'approcher de notre goût plus qu'aucune autre en Europe", und auch durch seine Klarheit des Geistes, seine Geschmeidigkeit der Formen, seine Beherrschtheit im Ausdruck kam Händel dem französischen Kunstideal besonders nahe, wie Séré de Rieux noch an dritter Stelle (S. 102/03) seines Buches andeutet:

„Son caractère fort, nouveau, brillant, égal,
Du sens judicieux suit la constante trace,
Et ne s'arme jamais d'une insolente audace."

Noch einmal, in seinem dem genannten Buch einverleibten Singspiel: „Nouvelle chasse du cerf, divertissement en musique; composé duplusieurs Airs parodiés sur les opéra d'Angleterre . . ." huldigt der Dichter dem vielbewunderten Händel durch Übernahme von neun Händelschen Arien, auf französische Texte „parodiert", wie man damals von Unterlegen neuer Texte sich ausdrückte.

Händel ist niemals in Paris gewesen. Hätte sein Schicksal ihn dorthin geführt, so hätte er wohl in bedeutsamer Weise in den Gang der musikalischen Ereignisse eingreifen können, gerade

weil seine Kunst dem französischen Geist so verwandt und einleuchtend war. Ein Kenner wie Romain Rolland spricht seine Überzeugung aus, daß Händel, wäre er zwischen Lully und Rameau in Paris tätig gewesen, der Gluckschen Reform um ein halbes Jahrhundert mit einer Gluck überlegenen musikalischen Kraft hätte vorgreifen können.

Nach Chrysanders Ermittlungen fanden von 1720 bis 1728 insgesamt 487 Opernvorstellungen statt, von denen Händel die Hälfte bestritt, nämlich 245, während Bononcini mit 108 und Ariosti mit 55 Vorstellungen sich begnügen mußten. Die übrigen 79 Vorstellungen verteilten sich auf verschiedene andere Komponisten. Ein Grund zur Unzufriedenheit der vornehmen Subskribenten lag sicherlich auch darin, daß sie für die erste Saison sieben Prozent Dividende als Gewinnbeteiligung hatten ausgezahlt erhalten, während die folgenden Jahre immer wachsende Zuschüsse verlangt hatten. Dafür hatten sie allerdings freien Zutritt zu allen Aufführungen und, sogar alle Zuschüsse eingerechnet, noch immer eine erhebliche Preisermäßigung vor den zu Kassenpreisen das Theater Besuchenden voraus.

DIE „BETTLEROPER“

Unter den mancherlei Ursachen, die sich zusammenfanden, um der Opernakademie den Boden zu entziehen, war die im Augenblick wirksamste und auffallendste die sogenannte Beggar's opera. Diese „Bettleroper“ oder auch „Ballad opera“ ist für die Geschichte der Händelschen Kunst überhaupt, wie auch für das musikalische Schauspiel und Lustspiel von solchem Belang, daß ihr einige Bemerkungen an dieser Stelle gebühren. Von verschiedenen Seiten her waren gewisse Auswüchse und Lächerlichkeiten der italienischen Oper schon zum Gegenstand einer parodistischen Behandlung gemacht worden. Benedetto Marcello, eine der musikalischen Berühmtheiten, trat 1720 mit seiner satirischen Schrift „Il teatro alla moda“ auf den Plan. Die italienischen Stegreifkomödianten in Paris karikierten mit besonderer Vorliebe die große Oper, und schon vor 1700 gibt es eine ganze Reihe solcher Parodien, die sogar in Sammlungen gedruckt

wurden, wie z. B. Evariste Gherardis: „Le Théâtre Italien", Amsterdam 1701, die „Parodies du Nouveau Théâtre Italien". Kommt doch sogar der Titel „Opera comique" zum ersten Male bei diesen Opernparodien vor. Französischer Witz und Esprit bemächtigte sich des neuen Genre in den Jahrmarktskomödien, die der berühmte Lesage gemeinsam mit d'Orneval verfaßte. In der prachtvollen Sammlung: „Théâtre de la foire ou l'opéra comique" (in Amsterdam 1722 in sechs, später neun Bänden gedruckt) sind die geistreichsten und amüsantesten dieser musikalischen Komödien vereinigt.

Nach London kamen diese parodistischen Vaudeville-Komödien durch Gastspiele der Pariser Comédiens italiens in den Jahren 1718 und 1720. Sie fanden dort einen schon gut bearbeiteten Boden vor. Die englischen Essayisten und Satiriker Swift, Pope, Steele und Addison hatten die italienische Oper schon lange aufs Korn genommen. Schon in den März- und April-Nummern des „Spectator" 1710 beginnt Addison seine Angriffe mit drei parodistischen Essays, die uns Georgy Calmus übersetzt und kommentiert im Sammelband 9 der „Internationalen Musik-Gesellschaft" (1907) mitteilt. Händel, der mit dem Rinaldo seinen ersten Erfolg in London hatte, erhielt schon damals (Spectator Nummer 5) von Addison die ersten kleinen Nadelstiche wegen der Spatzen, die im Rinaldo mitwirkten. Zehn Jahre später, als die Londoner Royal Academy nach dem Vorbild der Pariser Academie royale de musique gegründet wurde, fand Händel in der nächsten Nachbarschaft seines Opernhauses die Parodisten der Oper vor, jene Pariser Comédiens italiens, die 1720 mit ihren Komödien den Jubel eben jener höchsten Londoner Kreise erregten, die soeben gegenüber die hier verspotteten italienischen Opern beklatscht hatten.

Ernsthaft und gefährlich wurden die von den national gesinnten Literaten dauernd fortgesetzten Angriffe, als sich 1728 John Gay entschloß, mit seiner Beggar's opera einen satirischen Vorstoß zu machen, der sich der Form einer Opernparodie bediente, um Hiebe auszuteilen gegen das schamlose Treiben der Hofgesellschaft. Beim Thronwechsel hatte Gay nach langjähriger Anwartschaft gehofft, einen festen Posten bei Hofe zu erhalten.

Man speiste den verdienstvollen Schriftsteller ab mit dem Angebot einer Kammerherrnstellung bei einer zweijährigen Prinzessin, vielleicht in der guten Absicht, ihm eine Sinekure zu verschaffen. Er fühlte sich jedoch durch dies Anerbieten gekränkt und rächte sich durch die Bettleroper. Besonders richtete sich die Satire dieses Stückes gegen den mächtigen Minister Walpole, den Gay für die ihm zugefügte vermeintliche Beleidigung verantwortlich machte. Viele Anspielungen des Textes wurden damals auf Walpole gedeutet, der klug genug war, sich dumm zu stellen und durch lauten Applaus bei den Aufführungen den Anschein zu erwecken, als fühle er sich nicht getroffen. Schon in der Ouvertüre wurde eine Melodie verarbeitet, die damals als „Walpole or the happy clown" allgemein bekannt war. Pope und besonders Swift verteidigten die Bettleroper Gays als eine mutige Tat, die der öffentlichen Korruption scharf zu Leibe gehe, sie lächerlich mache und dadurch zur Gesundung der öffentlichen Moral beitrage. Die Opernparodie, die für Händel so empfindlich werden sollte, war für Gay eigentlich nicht die Hauptsache, sondern nur die geschickt gewählte Form, der Deckmantel, der Blitzableiter.

Die Bettleroper, schon im Namen gegen die Oper der Reichen in Haymarket-Square gemünzt, parodiert das Treiben der sittenlosen reichen Gesellschaft dadurch, daß sie ausschließlich Straßenräuber, Diebe, Hehler, Dirnen auftreten läßt, die sich von ihrem ehrenwerten Gewerbe in den Formen der kultivierten Gesellschaft unterhalten. Ein Hauptakteur der Oper war ein kurz vorher gehängter, stadtbekannter Anführer einer Räuberbande, Jonathan Wild, der hier als Mr. Peachum auftritt. Er war zeitweilig eine der gefürchtetsten und mächtigsten Persönlichkeiten Londons. Von den Mitgliedern seiner Räuberbande erhob er einen Wuchertribut, von der Polizei wiederum bezog er große Einkünfte für seine Hilfe beim Verfolgen von Verbrechen. Wer von den Mitgliedern seiner Banden ihm nicht genug ablieferte, wurde schonungslos von diesem Ehrenmann, der nach außen hin einen ehrbaren Lebenswandel führte, der Polizei übergeben.

Ein Hauptreiz der Bettleroper bestand in der Musik, die nicht weniger als siebzig Melodien bringt, fast alle dem Schatz der

populären englischen Balladen und Volkslieder entnommen. Dr. Pepusch, der in London ansässige deutsche Musiker, der uns schon früher begegnet ist, wurde von Gay als musikalischer Mitarbeiter gewonnen. Pepusch, Händels Vorgänger beim Herzog von Chandos, der sich durch Händels Ruhm in den Schatten gesetzt sah, war kein Freund Händels, und mit Schmunzeln mochte er die gute Gelegenheit ausgenützt haben, die sich ihm nun darbot, einen Hieb gegen Händel zu führen. Er entledigte sich seiner musikalischen Aufgabe übrigens mit viel Gewandtheit und Witz; die mit Aufwand von kontrapunktischer Kunst gearbeitete Ouvertüre ahmt sehr glücklich das Pathos, die Fülle und (im Allegro) die rüstige Beweglichkeit der Händelschen Opernouvertüren nach. Aber auch in der Auswahl und Bearbeitungen der oft wirklich scharmanten volkstümlichen Weisen zeigt sich eine meisterlich geschulte Hand. Einmal wird Händel direkt parodiert. Der berühmte Marsch aus Rinaldo, zu dessen pompösen Klängen das siegreiche Heer vorbeimarschiert, wird hier (unter der Überschrift „March in Rinaldo, with drums and trumpets“) als Chor gesungen: In einer Schenke im Verbrecherviertel Newgate finden sich die Räuber ein, um einen neuen Raubzug zu verabreden und ziehen nun mit dem Rinaldo-Marsch ab, mit geladenen Pistolen, die sie in ihre Gürtel stecken:

„Let us take the road.
Hark! I hear the sound of coaches
The hour of attack approaches,
T'your arms brave boys, and load.“

Die erste Aufführung der Beggar's opera fand am 29. Januar 1728 statt im Theatre Royal in Lincoln's-Inn-Fields. Gay hatte sein Stück zuerst Cibber's Theatre in Drury-Lane angeboten und war dann erst, nach Abweisung seines Antrags, eine Stufe tiefer hinabgestiegen zu dem von John Rich geleiteten Lincoln's Inn-Fields-Theatre. Rich hatte, nach einem mißglückten Beginn in der höheren dramatischen Kunst, sich ganz den Farcen, Maskeraden, Redouten verschrieben. Mit leisem Zweifel am Erfolg setzte er die Bettleroper in Szene und erlebte zu seiner Überraschung den größten Theatererfolg des ganzen Zeitalters. Schon

nach 14 Tagen konnte am 15. Februar Gay an Swift schreiben, der Royal-Academy gehe es so schlecht, daß sie eigentlich mit Fug die „Bettleroper“ genannt werden müßte. Am 20. März berichtet Gay bei der 36. Vorstellung von einem Verdienst von 700 bis 800 Pfund für seine Person, von 400 Pfund Überschuß für Rich. Kein Wunder, daß man ein Witzwort prägte: die Bettleroper habe Rich gay und Gay rich gemacht. Dieser ungeheure Publikumserfolg blieb der Beggar's opera lange Jahre hindurch treu. 1729 erschien bei John Watts schon die 3. Auflage des Librettos; die in meinem Besitz befindliche mit Titelkupfer und allen Melodien gezierte 7. Auflage ist 1754 datiert. Welchen Einfluß die Bettleroper auf das deutsche Singspiel der Standfuß und Adam Hiller noch im letzten Drittel des Jahrhunderts hatte, ist bekannt. Aber noch gegen 1920 erlebte die Beggar's Opera eine ebenso unverhoffte wie dauerhafte Wiedererweckung durch die Aufführungen in London, die noch gegenwärtig, 1923, immer weitergeführt werden. Auch New York folgte dem Londoner Beispiel.

Hogarth hat in einem berühmten Bilde eine Szene aus der Bettleroper dargestellt, auch das Porträt der schönen Sängerin Lavinia Fenton gemalt (in der Londoner National-Gallery), die als Polly Peachum die Londoner damals entzückte, den reichen Duke of Bolton zum Freund gewann, und kurz darauf Herzogin von Bolton wurde.

Der Opernakademie wurde gewaltiger Abbruch getan nicht nur durch den unmittelbaren Erfolg der Bettleroper selbst, sondern auch durch die Nachfolge von Dutzenden schwächerer Nachahmungen, die viele Jahre hindurch mehr oder weniger das Publikum an sich zogen.

DIE NEUE OPERNAKADEMIE

Der Verlauf der Dinge hatte bewiesen, daß auf der bisherigen Grundlage die Akademie sich nicht behaupten konnte. Wollte man nicht vor den Gegnern der Oper gänzlich das Feld räumen, so war es notwendig, die Akademie neu und den Zeitumständen entsprechend zu organisieren. Man brauchte einige Monate, um

sich von der Bestürzung zu erholen. Im Herbst 1728 wurden die Opernaufführungen nicht wieder aufgenommen, wie es sonst um diese Zeit immer geschehen war. Im Januar 1729 kam es zur Auflösung der alten Aktiengesellschaft. Heidegger übernahm den Fundus samt dem Opernhaus. Eine neue Gesellschaft wurde gegründet. Gewitzigt durch die Erfahrungen, erwartete man von dem neuen Unternehmen keinen beträchtlichen Geldgewinn. Der König zeichnete wie bisher 1000 Pfund jährlich, eine Reihe Stammsubskribenten belegten ihre Sitzplätze auf mehrere Jahre im voraus, der früher verwickelte Verwaltungsapparat wurde erheblich vereinfacht. An Stelle eines vielköpfigen Direktoriums und Verwaltungsrats waren jetzt nur zwei eigentliche Leiter bestellt: Händel für das Musikalische und sein Widerpart Heidegger für das Technische. Händel war klug und gewandt genug, sich mit seinem Kollegen im Direktorium so zu stellen, daß eine ersprießliche gemeinsame Arbeit möglich wurde. Nach Händels Sinn wird die Verbindung mit Heidegger kaum gewesen sein. Der verschlagene, skrupellose, aber in seiner Geschäftstüchtigkeit unersetzliche Mann verstand es, mit eherner Stirn den gefährlichsten Angriffen standzuhalten. Einem Äußeren von nicht zu übertreffender abenteuerlicher Häßlichkeit gesellte der „Schweizer Graf“ die Gabe, die niedrigen Leidenschaften der hohen Herrschaften für seinen Vorteil auszubeuten. Die von ihm jahrelang geleiteten Maskeraden waren berühmt durch ihren Glanz, ihre sensationelle Aufmachung, berüchtigt durch die Orgien von Verschwendungs- und Genußsucht, die sich dort austobten. Auch Händel mußte so manche literarische Anrempelung wegen des Kollegen Heidegger sich gefallen lassen. So wird z. B. in einer Satire: „Harlequin-Horace, or the art of modern poetry“ (S. 28—30) ein Vergleich gezogen zwischen der guten alten Zeit, als die Engländer noch „Männer“ waren, als ihre Musik männlich ernst und schlicht war, und der neuen Zeit mit ihrer verweichlichenden Verfeinerung der Sitten:

„But now since Britains are become polite . . .
Since Masquerades and Operas made their entry,
And Heydegger and Handel rul'd our gentry . . .
And give us Sound and Show, instead of Sense.“

Der schon zitierte Feldmarschall Graf Flemming entwirft in einem Brief folgende amüsante Schilderung Heideggers: „Cet homme tout Suisse qu'il est a trouvé le moyen par son génie, de depenser depuis 30 ans qu'il y est ordinairement 2000 L. Strl. et quelques fois au delà, tons les ans sans y avoir apporté un sol, ayant Maison en Ville, Maison à la Campagne, bon table, Equipage et Maitresses, quoique son visage soit le plus vilain Masque de toute assemblée, et que les Anglois pretendent que l'idée des Masque Luy est venu sur ce qu'il s'est vu un jour dans un miroir."

Die erste Aufgabe des neuen Operndirektoriums war es, ein neues Sängerpersonal zu werben. Heidegger machte den ziemlich aussichtslosen und auch mißlungenen Versuch, den verärgerten und in ihrer Eitelkeit unheilbar verletzten Sängerinnen Faustina und Cuzzoni, dem eingebildeten Senesino nachzureisen und sie zu versöhnen. Wirksamer betätigte sich Händel. Noch bevor die neue Opernakademie sich in aller Förmlichkeit gebildet hatte, schon im Spätsommer 1728 entschloß sich Händel zu einer größeren Reise nach Italien, die zum Zweck hatte, ihn in Fühlung zu bringen mit der neueren italienischen Opernschule, einem Lionardo Vinci, Porpora, Hasse, Pergolesi, Leo, mit den neu auftauchenden Größen des Gesanges. Alle älteren Biographen, auch Chrysander berichten, fußend auf Mainwarings Mitteilung, daß der greise Steffani auf dieser Kunstfahrt Händel begleitet habe. Da aber nach neueren Feststellungen sicher ermittelt ist, daß Steffani schon am 12. Februar 1728 in Frankfurt gestorben war, müssen alle diese vielfach ausgeschmückten Berichte als Legenden bezeichnet werden. In den Hauptstädten Venedig, Mailand, besonders in Rom hielt sich Händel wochenlang auf. In Rom zumal erneuerte er seine alte Freundschaft mit dem Kardinal Ottobuoni. Auch der Kardinal Colonna lud Händel schriftlich aufs höflichste ein, wie Mainwaring uns berichtet. Da aber Händel erfuhr, daß sich der schottische Kronprätendent Jakob beim Kardinal als Gast aufhielt, verzichtete er sowohl auf den Besuch im Hause Colonna, wie auf das ihm zugedachte Bildnis des Kardinals, um jeden Anstoß beim Londoner Hof zu vermeiden. Einer der wenigen erhaltenen Briefe Händels ist datiert aus Venedig, den 11. März 1729. Er teilt darin, wie gewöhnlich auf

Französisch, seinem Schwager Michelsen in Halle mit, daß er gegen Juli einen Besuch in Halle bei seiner Familie zu machen gedenke. Aus dem von Chrysander (II, 225) abgedruckten Schreiben erfahren wir auch, daß Händels Korrespondenz von dem ihm befreundeten englischen Konsul und Bankier Joseph Smith in Venedig weiterbefördert wurde, der über Händels wechselnden Aufenthalt in den italienischen Städten dauernd unterrichtet war. Smith, der Gatte der ehemals berühmten englischen Sängerin Tofts, ein bekannter Sammler von kostbaren Büchern, Bildern, Altertümern, gehörte zum engeren Freundeskreise Händels, wie auch der englische Gesandte in Venedig, Francis Colman.

BESUCH IN DER HEIMAT UND IN HAMBURG

Schon früher, als er erwartet hatte, im Juni 1729, war Händel in Halle eingetroffen. Die Reise nach der Heimat war wohl beschleunigt worden durch Michaelsens Mitteilung von der Lähmung, die Händels Mutter infolge eines Schlaganfalls befallen hatte. Um die greise Mutter noch einmal zu sehen, eilte Händel nach Halle. Er fand die Mutter noch am Leben, aber erblindet. Wie die Gedenkrede ihres Beichtvaters, des Konsistorialrats Johann Georg Francke mitteilt, gelang es, sie soweit wiederherzustellen, „daß sie sich von diesem harten Lager wieder erhohlen und auf der Welt mit dem alten Jakob noch die Freude haben konnte, ihren eintzigen Herrn Sohn, welcher auff seiner Rückreise von Italien, mense Junii des 1729. Jahres alhier eintraff, zu sprechen". Händel nahm von seiner Mutter Abschied für immer. Ungeachtet ihres schweren Siechtums lebte sie noch anderthalb Jahre bis zum 27. Dezember 1730. Sie erreichte ein Alter von fast achtzig Jahren. Die schon erwähnte Gedenkrede des Konsistorialrats Francke, bei ihrer Beerdigung am 2. Januar 1731 gehalten, geht auch auf Händel ein: „Ich habe zuerst meine Gedanken auf den abwesenden einigen Herrn Sohn gerichtet, einen Mann, welchen nicht allein Se. Königl. Majestät von Großbritannien, sondern auch mehrere hohe Häupter in unterschiedenen Reichen und Landen, wegen seines ungemeinen Erkentnisses

und Erfahrung in der Music, Ihrer besonderen Gnade würdig achten, dessen Namen sein Vaterland ehret, und alle Kenner dieser schönen Wissenschaft hoch halten. Es hat die kindliche Liebe gegen Seine Frau Mutter, den Herrn Sohn mehr als einmal aus England anhero nach Halle gezogen, und, wenn Er auch abwesend gewesen, denselben dahin vermogt, zu deren reichlicher Versorgung alles zu veranstalten und Sie des von GOtt Ihm geschenkten Segens wol geniessen lassen. Gewiß, GOtt kan und wird diese kindliche Liebe nicht unvergolten lassen. Es wird ihrer gedacht werden in der Noth.“ Händels Vater hatte schon vor Jahrzehnten auf dem Kirchhof für sich und seine Familie ein Erbbegräbnis gekauft, und hier, neben ihrem Gatten fand Händels Mutter im Gewölbe Nummer 60 die letzte Ruhestätte. Die lange Inschrift des nicht mehr vorhandenen Grabsteins auf Georg Händels Grab teilt Chrysander mit (II, 218), nach einer von Buchdrucker Joh. Christian Hendel, einem Nachkommen der Familie, genommenen Abschrift.

Am 23./12. Februar 1731 schrieb Händel auf die Nachricht vom Tode der Mutter aus London an den Schwager Michaelsen einen Brief, der, ausnahmsweise deutsch verfaßt, ebenso seltsam ist in der schwerfälligen Schwülstigkeit der damaligen Schriftsprache, wie ergreifend durch den durchklingenden Ton der Trauer und Ergebenheit. Er lautet:

Monsieur

et tres Honore Frere.

Deroselben geEhrtestes vom 6. January habe zurecht erhalten, woraus mit mehreren ersehen die Sorgfalt die derselbe genommen meine Seelige Fr. Mutter geziemend und Ihrem letzten Willen gemäß zur Erde zu bestatten. Ich kan nicht umhin allhier meine Thränen fließen zu lassen. Doch es hat dem Höchsten also gefallen, deßen heyligen Willen mit Christlicher Gelassenheit mich unterwerffe. Ihr Gedächtniß wird indeßen nimmer bey mir erlöschen, biß wier nach diesem Leben wieder vereinigt werden, welches der Grundgütige Gott in Genaden verleyhen wolle.

Die vielfältige Obligationes so ich meinem HochgeEhrten HErn Bruder habe vor die beständige Treue und Sorgfalt womit

derselbe meiner lieben Seeligen Frau Mutter allezeit assistiret werde nicht mit Worten allein sondern mit schuldiger Erkäntlichkeit zu bezeugen mir vorbehalten.

Ich verhoffe, daß Mhhhl Bruder mein letzteres so in Antwort auff deßen vom 28. Decembris a. p. geschrieben, mit den Inlagen an den Herrn Consistorial Rath Franck und HEn Vetter Diaconus Taust wird zurecht erhalten haben. Erwarte also mit Verlangen deßen HochgeEhrteste Antwort, mit angeschlossener Notice wegen der auffgewandten Unkosten, wie auch die gedruckte Parentation und Leichen Carmina. Indessen bin ich sehr verbunden vor das letzt überschickte herrliche Carmen welches als ein hochgeschätzes Andenken verwahren werde.

Übrigens Condolire von Hertzen Mhhhl Bruder und deßen HochgeEhrteste Fr. Liebste wegen des sensiblen Verlustes so Sie gehabt durch das Absterben dessen Herrn Schwagers und bin sonderlich durch dessen Christmässige Gelassenheit erbaut. Der Höchste erfülle an uns allen dessen trostreichen Wunsch, in deßen allgewaltigen Schutz meinen HochgeEhrten HEn Bruder mit dero gesamten liebwehrtesten Familie empfehle, und mit aller ersinlichen Ergebenheit verharre

Ewr. HochEdl.

Meines HochgeEhrtesten Herrn Bruders
treshumble et tresobeissant
Serviteur
George Friedrich Händel.

Noch ein Brief Händels an seinen Schwager Michaelsen ist erhalten, datiert London, 10. August/30. Juli 1731 und wie gewöhnlich französisch geschrieben. Das von Chrysander (II, 230) mitgeteilte Schreiben bietet zu näherem Eingehen kaum Anlaß.

Während des Besuchs in Halle im Juni 1729 erhielt Händel (wie Forkel in seiner Bach-Biographie allerdings mit falscher Zeitangabe mitteilt) den Besuch Wilhelm Friedemann Bachs, der dem gefeierten Meister die Grüße seines Vaters Johann Sebastian überbrachte samt der höflichen Einladung zu einem Besuch bei Bach in Leipzig. Händel lehnte die Aufforderung ab. Er war wohl durch das Unglück, das seine Mutter betroffen hatte,

nicht zu Besuchen aufgelegt und hatte zudem infolge seines Reiseplans mit jedem Tag zu geizen. Noch im selben Monat Juni reiste er nach London zurück, auf dem Wege kurzen Aufenthalt nehmend in Hannover und Hamburg, so daß tatsächlich jeder Tag besetzt war. So kam es auch diesmal nicht zu einer Begegnung der beiden größten Künstler des Zeitalters, ebensowenig wie im Jahre 1719, als Bach von Köthen aus Händel in Halle aufsuchen wollte, ihn aber nicht mehr antraf. In Anbetracht der Umstände hat man keinen Grund zu der Annahme, Händel hätte ein Zusammentreffen mit Bach absichtlich verhindert. Auffällig ist es jedoch, daß Händel, der andere Meister so gut kannte und nicht selten für seine Zwecke verwendete, gerade für Bach kein Interesse hatte. Bach hat sich die Brockessche Passion von Händel mit Beihilfe seiner Gattin Anna Magdalena mühsam kopiert.

Die Berliner Bibliothek verwahrt diese Abschrift, wie auch die von Bach eigenhändig geschriebenen Stimmen zu einem siebensätzigen Concerto grosso in f-moll von Händel. Auch ein Händel-Autograph, die Solo-Kantate „Armida abbandonata“ mit von Bach eigenhändig ausgezogenen Stimmen war aller Wahrscheinlichkeit nach in Bachs Besitz. Nach Spittas Mitteilung (J. S. Bach I, 623) kam diese Händel-Handschrift später in den Besitz des Dr. Härtel in Leipzig. Dagegen findet sich in den zahlreichen Studienbüchern Händels unter der Menge Notizen und Abschriften von Werken verschiedenster Meister nicht der geringste Hinweis auf Bach. Offenbar war damals der Ruhm Bachs noch nicht über seine engere Heimat hinaus gedrungen. Viel kleinere Italiener waren in London berühmt, während man von Bach wohl nicht einmal den Namen kannte. Immerhin hätte aber Händel bei seinen Aufenthalten in Halle und Dresden über Bachs imponierende künstlerische Größe wohl Aufschluß erhalten können.

In Hamburg verpflichtete Händel den Bassisten Riemenschneider für London. Mattheson erwähnt in der „Ehrenpforte“ im Artikel Händel ganz kurz und trocken: „Er soll auch, wie ich vernommen, durch Hamburg gegangen seyn.“ Danach ist als sicher anzunehmen, daß Händel seinen ehemaligen Freund und

Gönner Mattheson hat links liegen lassen. Matthesons mancherlei Anbiederungsversuche begegneten kühler Abweisung. Weder sandte Händel für die „Ehrenpforte" den von Mattheson erbetenen Beitrag noch kümmerte er sich sonst um ihn. Noch im Jahr zuvor hat Mattheson in einem umständlichen Gratulationsgedicht an Heinichen, als dessen dickleibiger „Generalbaß in der Komposition" erscheint, die Gelegenheit bei den Haaren herbeigezogen und sich an so ungeeigneter Stelle über Händel folgendermaßen vernehmen lassen:

„Was machst du, Händel, schreibst du nichts?
Schickt man umsonst dir Bothen?
An Form der schönen Kunst gebrichts,
Und nicht an schönen Noten."

Die plumpe Vertraulichkeit und anmaßende Überheblichkeit dieser Zeilen werden Händel wohl gleichermaßen unangenehm berührt haben, wenn er sie jemals sollte zu Gesicht bekommen haben. Die „Form der schönen Kunst" soll wohl die Ästhetik und Theorie bedeuten, Matthesons Spezialfächer, denen er hier in so geringschätzigem Ton das praktische Musizieren, „die schönen Noten" gegenüberstellt.

Schon am 2. und 5. Juli 1729 berichten die Londoner Zeitungen „Daily Courant" und „London Journal" von Händels Ankunft in London und von den Gesangskräften, die er für die neue Opernsaison verpflichtet hat. Bernacchi, „den man für den besten Sänger Italiens hält", aus der Meisterschule Pistocchis hervorgegangen, war allerdings ein Gesangskünstler erster Klasse gewesen, war aber schon über seinen Höhepunkt hinaus und konnte als Bühnensänger sich kaum mit Senesino messen, den er ersetzen sollte. Signora Merighi war eine „Dame von sehr schönem Ansehen, eine ausgezeichnete Actrice und eine sehr gute Sängerin mit einer Kontratenor-Stimme", d. h. eine Altistin nach unserer heutigen Ausdrucksweise. Der größte Gewinn für die neue Opernakademie war Signora Strada. Sie stammte aus Bergamo, wurde rasch berühmt durch ihr Wirken an den Opernhäusern in Neapel, Venedig, Mailand, wo Händel sie kennen lernte. Diese große Künstlerin ähnelte in ihren stimmlichen und

musikalischen Fähigkeiten der Cuzzoni, war ihrer Kollegin jedoch an schätzbaren Charaktereigenschaften weit überlegen, und wurde eine treue Freundin Händels, die sich auch in Zeiten der Widerwärtigkeiten und Enttäuschungen dauernd bewährte. Der Geschichtschreiber Burney charakterisiert sie im IV. Bande seiner „History“ folgendermaßen:

„Diese Sängerin hatte bei ihrer ersten Ankunft in England mancherlei Vorurteile zu bekämpfen. Händels Gegner waren nicht gewillt, in irgendeinem Stück mit dem zufrieden zu sein, was er für das Vergnügen des Publikums bereitet hatte. Cuzzonis und Faustinas Fähigkeiten waren noch unvergessen, und persönliche Reize kamen der Strada nicht sehr zu Hilfe, denn sie hatte in ihrer Erscheinung so wenig von einer Venus, daß man sie gewöhnlich das Schweinchen nannte. Aber gradweise überwand sie alle Vorurteile und sang sich in Gunst, besonders bei Händels Freunden, die zu sagen pflegten, daß er durch die Sorgfalt seiner Komposition und Unterweisung sie, eine ungeschliffene Sängerin mit schöner Stimme, den ersten Künstlern Europas ebenbürtig gemacht habe.“ Im übrigen werden von den neuen Sängern noch genannt der vorzügliche Tenorist Annibale Pio Fabri und seine Frau, „die Männerrollen außerordentlich gut darstellt“, also wohl eine Altistin. Die italienische Oper jener Zeit überläßt nicht selten den Altistinnen die Darstellung von Männerrollen, eine Zuteilung, die beim Wiederaufnehmen alter, auch Händelscher Opern in unserer Zeit dem Bearbeiter bisweilen erhebliche Schwierigkeiten macht, da uns Frauen in Männerrollen besonders im Heldenfach gar zu fremdartig geworden sind. Schließlich wird noch der neue Hamburger Bassist (Riemenschneider) erwähnt, „da in Italien keine geeignete Baßstimme zu finden war“, und die Sopranistin Signora Bertolli, „eine behende Actrice, sowohl in Frauen- wie in Männerrollen.“

DRITTE OPERNREIHE IN LONDON

Die erneuerte Opernakademie wurde am 2. Dezember 1729 eröffnet mit Händels soeben fertig gestellter Oper „Lotario“. Die Partitur war das letzte Werk Händels, das bei dem inzwischen

verstorbenen Verleger Cluer erschien. Mit dem Freibeuter John Walsh, der durch seine Nachdrucke Händel schon so manchen Ärger und Verlust bereitet hatte, stellte sich Händel nunmehr auf guten Fuß und bestellte ihn zu seinem rechtmäßigen Verleger: ein Zug, der für die reale Geschäftsklugheit Händels bezeichnend ist. Indes waren die gerissenen Handelsleute ihm noch überlegen. Sie nahmen einen Frontwechsel vor, tauschten einfach die Rollen. Cluers Witwe, von Händel verschmäht, übernahm nun die Rolle, die Walsh früher gespielt hatte: sie druckte die neuen Händelschen Werke fortan im Raubdruck nach.

Nach zehn Aufführungen des Lotario wurde der Julius Cäsar wieder aufgenommen, am 24. Februar 1730 brachte Händel darauf seine zweite Oper zur Aufführung, die „Partenope". Silvio Stampiglias Text, schon mehr als drei Jahrzehnte alt, gehörte zu den beliebtesten Opernlibretti der Zeit und ist des öfteren in Musik gesetzt worden. Den Liebesabenteuern der Partenope, die mit der Gründung von Partenopolis (Neapel) verquickt sind, hat Händel eine musikalisch besonders reiche Fassung gegeben. Da aber der Tenor Bernacchi den ihm gestellten Aufgaben nicht gewachsen war, hatte Partenope mit sieben Aufführungen nur einen mäßigen Erfolg. Wir begegnen der Oper im Winter 1731 in Braunschweig, 1732 in Wolfenbüttel zum Geburtstag des Kaisers Karls VI., 1733 in Hamburg. Von anderen Opern dieser ersten Spielzeit werden eine Ormisda (Musik wahrscheinlich von Don Bartolommeo Cordans) und Händels „Tolomeo" vom Jahre 1728 genannt.

In dem 1820 veröffentlichten Briefwechsel des englischen Gesandten in Venedig, Francis Colman — von dessen Freundschaft mit Händel schon die Rede war — finden sich zwei vom 19./30. Juni und 27./16. Oktober 1730 datierte Briefe Händels, in denen Händel seinen Gönner ersucht, in Italien Umschau zu halten nach geeigneten Gesangskräften für London. Auch der in Italien weilende Theaterdirektor Swiney bemühte sich in Händels Auftrag mit dem nämlichen Ziel. Das Ergebnis war, daß man für ein Jahresgehalt von 1400 Guineen den berühmten Senesino als Ersatz für den scheidenden Bernacchi wiederum für London verpflichtete.

Das Hauptwerk der zweiten Spielzeit war Händels „Poro“, aufgeführt am 2. Februar 1731. Metastasio erscheint als Librettist hier zum ersten Male in Verbindung mit Händel. Sein „Alessandro nell' Indie“, hier „Poro“ betitelt, ist um 1730 herum auch von zwei anderen berühmten Meistern der Oper komponiert worden, von Lionardo Vinci in Rom, und von Hasse unter dem Titel Cleofide für Dresden. Es bietet sich also hier die Möglichkeit, die drei stärksten Opernkomponisten der Zeit in unmittelbaren Vergleich zueinander zu setzen.

Von älteren Händelschen Opern wurden Rinaldo und Rodelinda des öfteren in dieser Spielzeit gegeben. Die abgehende Signora Merighi, der Bassist Commano, der Tenorist Fabri wurden durch den Sopranisten Campioli (der in Braunschweig und Hamburg sehr beliebt war), den hervorragenden Bassisten Montagnana und den im lyrischen Fach besonders geschätzten Tenor Giov. Battista Pinacci ersetzt.

Die dritte Spielzeit brachte im Herbst 1731 zunächst Wiederholungen von Händels Tamerlan und Admet; am 15. Januar 1732 folgte Händels neue Oper, der „Ezio“, auf einen viel bewunderten und oft komponierten Text von Metastasio. Besonders aufschlußreich würde ein Vergleich zwischen dem Händelschen Ezio und dem auf den gleichen Text gesetzten Gluckschen Ezio vom Jahre 1764 sein. Die in Händels Autograph als „Titus l'empereur“ bezeichnete Ouvertüre läßt den Schluß zu, daß Händel in den Ezio Teile eines angefangenen, aber nie vollendeten Titus hineingearbeitet hat. Obschon von außerordentlichem musikalischen Wert, brachte es der Ezio nur auf fünf Aufführungen. Schon am 19. Februar 1732 erschien Händel wieder mit einer neuen Oper, der „Sosarme“, auf einen alten Text von Matteo Noris, der, wie Burney mitteilt, mit einem schon 1694 in Venedig aufgeführten Alfonso primo identisch ist. Im übrigen wurde die Saison bestritten mit Attilio Ariostis sehr beliebtem, rührenden Coriolan, Händels Flavio und Acis und Galatea, einem Lucio Papirio Dittatore auf Apostolo Zenos Text, von einem ungenannten Komponisten, wahrscheinlich Caldara.

Die vierte Spielzeit begann am 4. November 1732 mit Metastasios „Catone in Utica“, wahrscheinlich in der Kompo-

sition von Leonardo Leo, einer derjenigen Partituren, die Händel aus Italien mitbrachte, nachdem er sie 1728 und 1729 in Rom und Venedig kennen gelernt hatte. Wiederholungen von Händels Alessandro und Tolomeo folgten. Das Hauptereignis der Saison war die Erstaufführung des Händelschen „Orlando Furioso" am 27. Januar 1733, auf einen Text von Dr. Braccioli, den Ristori schon 20 Jahre zuvor komponiert hatte. Nachdem die Signora Bagnolesi und Pinacci die Akademie verlassen hatten, ohne durch neue Kräfte ersetzt zu werden, standen Händel für den Orlando noch fünf bedeutende italienische Gesangskräfte zur Verfügung, nämlich Senesino als Orlando, die Strada als Angelica, die Bertolli als Prinz Medoro, die neu angeworbene Sopranistin Celeste Ghismondi als Schäferin Dorinda und Montagnana als Zauberer Zoroastro. Der „Orlando", eine der stärksten und reichsten Händelschen Opern, brachte es auf 16 Aufführungen. Als Kuriosum sei erwähnt, daß Händel im dritten Akt bei der Begleitung zu Orlandos Arie „Già l'ebro mio ciglio" seinem ersten Geiger Castrucci ein Kompliment machte, indem er ausdrücklich „per gli Signori Castrucci", wie das Manuskript vermerkt, eine obligate Partie für zwei „Violette marini" schrieb. Diese neue Viola-Abart, vielleicht von ihm selbst erfunden, hatte der alte (von Hogarth in dem Bild „The enraged Musician" porträtierte) Pietro Castrucci in einem eigenen Konzert am 28. Februar 1732 in Hickfords Konzertsaal, Panton Street in der Nähe von Haymarket schon erprobt, wie auch bei späteren Gelegenheiten. Von älteren Opern wurden Händels Floridante und Bononcinis Griselda wieder aufgenommen.

Am 9. Juni 1733 wurde die Saison beschlossen, und gleichzeitig trat auch die Neue Opernakademie vom Schauplatz ab. Die geschäftliche Prosperität ließ zu wünschen übrig. Die Umtriebe gegen Händel waren wieder so erstarkt, daß selbst seine eigenen Sänger durch Widerspenstigkeit und Feindseligkeit ihrem Führer das Leben schwer machten. In einer Aufwallung seines gefürchteten Zorns setzte Händel im Sommer 1733 eines Tages dem immer unverschämter werdenden Senesino den Stuhl vor die Tür. Ein Bericht im „Craftsman" vom 2. Juni 1733 berichtet die Tatsache. Schaut man hinter die Kulissen dieses Treibens, so wird es sehr

wahrscheinlich, daß Senesinos Benehmen eine bewußte und vorbereitete Provokation Händels war. Händels Gegner bereiteten eine neue italienische Opernstagione vor und versuchten nach Möglichkeit Händels gute Sänger zu sich herüberzuziehen. Aus den Londoner Zeitungen hat Chrysander eine Fülle von Nachrichten gesammelt, die auf die Intrigen der Gegenpartei ein Licht werfen. Das Ende war, daß auch Montagnana, die Bertolli und Gismondi Händel verließen. Nur Signora Strada del Po ließ sich nicht verlocken, Händel abtrünnig zu werden. So fand sich Händel ohne ausreichendes Sängerpersonal. Entweder mußte er den Gegnern weichen oder auf eigenes Risiko noch einmal den Kampf aufnehmen. Er entschloß sich in der gewaltigen Fülle seiner Energie zum Kampf und ging sofort daran, ein neues Ensemble zusammenzustellen. Mit seinem Freunde und Helfer Smith reiste er im Sommer 1733 wiederum nach Italien, wie Hawkins erzählt. Die Reise kann nur kurz gewesen sein, denn Mitte Juli weilte Händel noch zu den Aufführungen seiner Athalia in Oxford und am 5. Oktober schloß er in London schon die Oper Ariadne ab.

Während Händel in Italien und Deutschland weilte, hatte Bononcini in London leichtes Spiel. 1729 wird eine Tragödie des Herzogs von Buckingham erwähnt, die mit Chören Bononcinis zur Aufführung kam. Der „Academy of ancient music" kam Bononcini in diesen Jahren nahe. Diese Verbindung sollte ihm verhängnisvoll werden. Er hatte 1728 der Akademie ein fünfstimmiges Madrigal angeblich eigener Komposition dediziert, das durch einen Zufall 1731 als Komposition von Antonio Lotti aus dessen Duetti, Terzetti e Madrigali, Venedig 1705, erkannt wurde. Eine lange und peinliche Untersuchung des Plagiats folgte, deren interessante Einzelheiten man bei Chrysander II, 293 ff. nachlesen möge. Eine vor Zeugen abgelegte, notariell beglaubigte Erklärung Lottis entschied den Streit zuungunsten Bononcinis, der in seiner Verlegenheit sogar den Spieß umkehrte und Lotti des Plagiats beschuldigte. Diese Affäre hatte Bononcinis Ansehen in London gründlich untergraben. Er ging auf einige Zeit nach Paris, kam dann aber wiederum nach London. Selbst die italienischen Musiker in London zogen sich von ihm

zurück, als er 1732 seinen alten Polifemo aufführen wollte, zweifellos um gegen Händels den gleichen Stoff behandelndes Pastoral „Acis und Galatea" einen Schlag zu führen. Die erste, für den 14. Juni angekündigte Aufführung des Polifemo wurde durch die widerstrebenden italienischen Sänger verhindert. Nirgends findet sich die geringste Andeutung, daß Händel an diesem Boykott irgendwie beteiligt war. Er benahm sich völlig korrekt, machte seinen Einfluß bei Hofe nicht geltend, als schließlich am 24. Juni im Haymarket-Theatre „auf Befehl der Königin" der Polifemo gegeben wurde. Der Nachhall war so gering, daß Bononcini einsah, er habe die Partie verspielt. Der schon 60jährige (nach seiner eigenen Angabe sogar 70jährige Meister) fiel einem italienischen Abenteurer in die Hände, einem Grafen Ughi, der die Kunst des Goldmachens gefunden haben wollte und des berühmten Meisters sich als Aushängeschild bediente. In Paris und Wien taucht das seltsame Paar in den nächsten Jahren auf. Für die Kunst hatte Bononcini seitdem seine Bedeutung verloren, wennschon ab und zu neue Kompositionen von ihm genannt wurden. Hat doch selbst der fast Achtzigjährige noch 1748 in Wien ein starkes, Händelsche Züge aufweisendes Tedeum zur Feier des Aachener Friedens geschrieben und kurz darauf noch in Venedig an einer Oper gearbeitet!

ÜBERGANG VON DER OPER ZUM ORATORIUM

Gleichzeitig mit der Arbeit für die zweite Opernakademie 1731—1734 betätigte sich Händel auf einem neuen Gebiet, das in Zukunft für ihn von der größten Bedeutung werden sollte. Hatte er zwar früher schon beiläufig das Oratorium behandelt, so begann er jedoch erst von 1731 an dieser Kunstgattung mit immer wachsender Kraft und Teilnahme sich bewußt und ernsthaft zuzuwenden. Die äußeren Umstände, die ihn auf die Bahn des Oratoriums drängten, sind klar ersichtlich, die innere Entwicklung jenem Ziel entgegen muß man in Einfühlung in die Händelsche Psyche mehr ahnend erkennen. Schon von Beginn des Jahrhunderts an hatte das Streben nach einer national englischen Oper in London seine Kreise gezogen. Die

Formen, in denen sich dies Streben kundgab, waren nicht immer die reinsten, wie uns schon bei der Gründung der Bettleroper deutlich wurde, oder bei Erwähnung der gehässigen Angriffe seitens der nationalistischen Kreise, unter denen Händel viele Jahre hindurch zu leiden hatte. Indessen war der Kern dieses Bestrebens ein gesunder, und nicht alle Anhänger des nationalen Gedankens in der Musik standen in dem Händel feindlichen Lager. Es war sogar in Händel nahestehenden Kreisen die Sehnsucht nach dem englischen Kunstwerk erwacht. Die Söhne des Landes waren kaum imstande, diese Sehnsucht zu erfüllen. Abgesehen von der Bettleroper kam nichts Gedeihliches zustande. Addisons alte Rosamunde-Dichtung holte man wieder hervor. Henry Carey versuchte sich an ihr 1729 als Opernkomponist, Augustin Arne 1733, beide ohne Glück. Da man aus eigener Kraft nicht zu Rande kam, erinnerten sich Händels Freunde, daß der Meister schon vor Jahren für den Herzog von Chandos in der vollendetsten Weise die Aufgabe gelöst hatte, mit der die englischen Komponisten sich vergeblich abmühten. Acis und Galatea und Esther erschienen jetzt noch viel zeitgemäßer als gegen 1720, und Händel wohlgesinnte Kreise faßten den Plan, diese Werke wieder aufzuführen, aber bühnenmäßig, um sie als englische Opern oder etwas sehr Ähnliches zu präsentieren.

Am 26. März 1731 wurde in Richs Theater zu Lincoln's Inn-Fields Händels „Serenata“ Acis und Galatea mit lauter englischen Sängern gegeben, nur der Darsteller des Acis, der Sänger Rochetti, trägt einen italienischen Namen. Man hatte die Serenata als Oper hergerichtet, wie durch die Einfügung eines bei Händel gar nicht vorkommenden Corydon ersichtlich ist, der wohl Ersatz zu leisten hatte für die im Theater stark beschnittenen Chöre. Daß diese Aufführung ungenügend war, läßt sich aus einer Zeitungsankündigung vom 6. Mai 1732 entnehmen, die ausdrücklich besagt, daß Acis und Galatea „mit allen großen Chören, Szenerien, Maschinen und Bühnenausstattungen zur ersten theatralischen Aufführung gelangen solle“. Am 17. Mai 1732 kam diese im Haymarket-Theatre, dem Heim der englischen Oper, zustande. Den Acis sang der Sänger Mountier, den Polyphem der später berühmt gewordene Waltz, die Galatea

war bei Miß Arne (später als Mrs. Susanna Cibber eine Hauptstütze Händels) gut aufgehoben. Vater Arne, der von Beruf eigentlich Tapezierer war, leitete die Aufführung mit großem Geschick. Aus dem im Britischen Museum aufbewahrten Textbuch dieser Aufführung ist die Einteilung in drei Akte ersichtlich. Der Erfolg war stark. Auch der junge, später berühmt gewordene Dr. Augustin Arne, Henry Carey, der junge Schmidt (Sohn von Händels vertrautem Faktotum), Johann Friedrich Lampe und andere hatten sich um das Gelingen dieser, am 19. Mai wiederholten Aufführung verdient gemacht. Das Haymarket-Theater lag dem von Händel geleiteten Heidegger-Theater gerade gegenüber. Händel beobachtete den Erfolg der Aufführung. Obwohl sie vorzüglich war, dem Werk in jeder Hinsicht gerecht wurde, obschon die Veranstalter ihm persönlich nahe standen, griff er sofort persönlich ein. Seine Herrschernatur sträubte sich dagegen, daß seine Werke ihm aus der Hand gleiten sollten. Für den 10. Juni kündigte er in seinem eigenen Theater mit seinen eigenen Sängern eine Aufführung von Acis und Galatea an: „Die Darsteller werden auf der Bühne nicht agieren, aber das Bühnenbild wird eine ländliche Gegend darstellen, mit Felsen, Laubgängen, Quellen, Grotten, zwischen denen ein Chor von Nymphen und Schäfern aufgestellt ist. Kostüme und Ausstattung dem Gegenstande entsprechend.“ Diese nur halb opernmäßige, in ihrem Gemisch von Englisch und Italienisch nicht zu lobende Aufführung war sicher dem Kunstwerk weniger gerecht, als Arnes Versuch. Dennoch legte Händel Gewicht darauf, sein Werk selbst zu zeigen, wennschon die zur Verfügung stehenden Kräfte keine ideale Aufführung ermöglichten. Er hatte sofort begriffen, daß sich hier eine neue Möglichkeit für seine Kunst eröffne, und in einer Mischung von „Eifersucht und Stolz“ mit Energie stellte er sich sofort auf den Plan. Viermal führte Händel im Jahre 1732 das Pastoral auf, auch in den folgenden Jahren wiederholte er es des öfteren, bis er endlich Ende 1739 einen so festen Stamm englischer Kräfte hatte, daß er, auf die Urform der Partitur zurückgreifend, am 13. Dezember 1739 das Werk wieder konzertmäßig aufführen konnte mit einem neu hinzugefügten Schlußchor: „Happy we“, und einem als Entr'acte eingeschobenen Orgelkonzert.

Noch bedeutsamere Folgen für Händels Kunst ergaben sich aus der Wiederaufnahme des Oratoriums Esther. Wie Burney uns in seiner „Biographischen Skizze“ erzählt, war Bernard Gates, der Chormeister der königlichen Kapelle, Besitzer einer Esther-Partitur. Er hatte 1720 bei der Aufführung in Cannons selbst mitgesungen und dem Werk eine solche Verehrung bewahrt, daß er am Mittwoch, den 23. Februar 1732 (Burney nennt, wie Chrysander nachwies, irrtümlich 1731), in seinem Hause, James Street, Westminster mit den Knaben der königlichen Kapelle Esther mit Aktion aufführte. Mitglieder der Youngschen Philharmonischen Gesellschaft, der Academy of ancient music wirkten im Orchester mit, der Chor war nach antikem Muster zwischen Bühne und Orchester aufgestellt. Eine Wiederholung der Aufführung fand im Gasthaus „zur Krone und zum Anker“ statt. Der Chorknabe John Randall, später Professor der Musik in Cambridge, stellte die Esther dar. Zweifellos handelte es sich um eine Huldigung an Händel zu seinem Geburtstag, dem 23. Februar. Waren diese Aufführungen, wie auch die Wiederholung in den Räumen der Ancient Academy mehr privater Art, so wandte sich eine Aufführung am 20. April 1732 mehr an die große Öffentlichkeit. Es handelte sich um eine konzertmäßige Aufführung im Saal der Yorkbuildings, Villars Street. Wiederum griff Händel ein, und es ist amüsant zu lesen und für Händels Wesen bezeichnend, daß er auf das genannte Zeitungsinserat hin sofort eine eigene Esther-Vorstellung ankündigte, und zwar am 19. April, einen Tag vor jener. Die Konzertgeber in Yorkbuildings waren in ihrem Geschäft empfindlich geschädigt, Händel dagegen führte in seinem Theater die Esther (mit Kostümen und Dekoration, aber ohne Aktion) sechsmal auf, bei großem Zulauf. Für diese Gelegenheit arbeitete Händel die Partitur teilweise um, machte er, besonders zu Beginn, bedeutsame Hinzufügungen. Obschon auch italienische Sänger mitwirkten, wurde doch durchwegs englisch gesungen. „London Magazine“ vom Mai 1732 berichtet von dem „vast applause“ des Publikums. Zu dieser halb bühnenmäßigen Form der Aufführung kam Händel, der sicher eine opernartige Wiedergabe beabsichtigte, durch den Protest des Londoner Bischofs Gibson, der fürchtete, den biblischen Stoff durch das Theater entweiht zu sehen.

Sein alter Freund und ehemaliger Mitarbeiter Aron Hill richtete am 5. Dezember 1732 einen (in Hills Werken abgedruckten und von Chrysander zitierten) Brief, in dem er Händel inständig bat, sein Genie der englischen Oper zuzuwenden und die englische Musik von der italienischen Tyrannei zu befreien. Es ist nicht leicht zu verstehen, warum Händel sich nicht in der Tat der englischen Oper zuwandte, als der Niedergang der italienischen Oper unaufhaltsam wurde. Hatte er kein Zutrauen zu den englischen Textdichtern? Oder waren die großen Schriftsteller Pope, Arbuthnot, Gay, Swift einem Metastasio so unterlegen, ganz zu schweigen von den geringeren Handwerkern der italienischen Librettomanufaktur? Alle Erfahrungen mußten Händel auf den Ausweg der englischen Oper verweisen, der sehr wahrscheinlich für die ganze dramatische Musik in England von der größten Bedeutsamkeit hätte werden können. Dennoch, man kann es bedauern, beschritt Händel diesen Weg nicht. Am ehesten dürfte die Erklärung zutreffen, daß Händels innerstes künstlerisches Interesse an der Oper überhaupt zu Ende ging. Nachdem ihm die Fügung des Schicksals einmal die Möglichkeiten des Oratoriums gezeigt hatte, entzündete sich sein rascher Geist sofort an diesen Möglichkeiten. Er sah schon die gewaltigen epischen Vorwürfe im geistigen Auge, das monumentale Ethos der neuen Kunst, die Rolle des Chors, und er mußte sich sagen, daß die Oper derartigen Aufgaben nicht gewachsen sei.

Ein bemerkenswertes Ereignis jener Jahre sind die wiederholten Aufführungen von Händels Utrechter „Te Deum“, das man seit 1714 in London nicht mehr öffentlich gehört hatte. Die Stiftung für bedürftige Söhne von Predigern, die für ihr Stiftungsfest sonst gewöhnlich an Purcells Te Deum sich gehalten hatte, begann im Februar 1731 dem Händelschen Te Deum sich zuzuwenden. Nebst zwei der Krönungs-Anthems wurde das Te Deum in der Pauls-Kathedrale im Februar 1731, 1732 und 1733 mit so großem Erfolge aufgeführt, daß der Kasse der Stiftung durch Händels wohltätigen Sinn und Berühmtheit beim Publikum erhebliche Summen zuflossen: nicht weniger als 2725 Pfund Sterling waren, laut Zeitungsberichten, eingenommen worden. Durch diesen Erfolg wurde sicherlich sowohl Händel wie auch das musikalische

Londoner Publikum der geistlichen und oratorischen Musik beträchtlich nähergebracht. Aron Hill veröffentlichte als Huldigung an Händel im Februar 1733 eine Ode in Hooker's „Weekly Miscellany“ und „Gentleman's Magazine“: „on occasion of Mr. Handel's great Te Deum, at the Feast of the Sons of the Clergy.“ Im Anhang zu Chrysanders Händel-Werk findet man dies interessante Lobgedicht, in dem der mit Eusebius zeichnende Verfasser Händels künstlerische Mission klar erkennt, ihn als den wiederauferstandenen Psalmensänger David feiert.

Alle diese Erfahrungen und Erfolge mußten Händel bestätigen, daß er auf rechtem Wege war. Mit der ihm eigenen raschen Energie wandte er sich sofort dem neuen Felde zu und schrieb die „Debora“. Der Londoner Organist Dr. Greene hatte 1732 den „Gesang von Debora und Barak“ aus dem Buch der Richter für Chor komponiert. Dadurch mag Händel auf dem Stoff aufmerksam geworden sein. Samuel Humphreys machte den biblischen Text für Händel zurecht; am 21. Februar 1733 hatte Händel die Partitur beendet. Schon am 17. März fand im Haymarket-Theater die erste Aufführung statt. Sie wird als „Dramatische Aufführung“ bezeichnet, also wohl (wie die Esther) in Kostüm und mit szenischen Dekorationen vor sich gegangen sein. An diese Aufführung knüpfte sich ein von Händels Gegnern inszenierter Skandal, der dem Werk selbst durchaus abträglich war. Gerade in jenen Tagen erregte der Minister Walpole die öffentliche Meinung gewaltig durch seine im Parlament eingebrachte Akzisevorlage, die man als einen Ausplünderungsversuch des englischen Volkes in vielen Kreisen heftig bekämpfte. Da Händel und sein Mitdirektor Heidegger für die Debora-Premiere erhöhte Preise und aufgehobenes Abonnement angekündigt hatten, so machte die Gegenpartei sich diesen Umstand sogleich zunutze. Man konstruierte eine geheime Verbindung und Vereinbarung zwischen Walpole und Händel, das Volk nach Möglichkeit auszuplündern. Wieder schwirrten giftige Epigramme, Briefe, Pamphlete durch die Blätter. Für Händel bedeuteten diese Angriffe seiner Feinde durch den Vergleich mit dem mächtigen und gefürchteten Walpole eine unbeabsichtigte Schmeichelei, der Debora bereiteten sie dagegen einen unzweideutigen

Mißerfolg bei der ersten Aufführung. Chrysander hat uns die ausführlichste und auch verrückteste dieser Episteln aus dem Craftsman vom 7. April 1733 abgedruckt: Eine nicht unwitzige, aber niederträchtige Parallele zwischen Walpoles Wirtschaft im Staat und Händels angeblich tyrannischer und skrupelloser Herrschaft in der Oper. Händel und Walpole sind als ein par nobile fratrum geschildert. Händel wird zum Schluß als ein vom Verfolgungswahn Befallener hingestellt, und die Hoffnung ausgedrückt, daß er sich aus der entrüsteten Metropole London in sein deutsches Vaterland flüchten werde. Händel war nicht der Mann, der auf solche Verleumdungen und Einschüchterungsversuche hin das Feld räumte. Der geringen Teilnahme an der Debora-Premiere zum Trotz wiederholte er das Oratorium, vom königlichen Hofe ostentativ durch wiederholten Besuch begünstigt, noch dreimal im März und April.

Schon war er wieder an der Arbeit. Den 7. Juni 1733 bezeichnet seine handschriftliche Notiz in der Manuskript-Partitur als letzten Arbeitstag an der Athalia, zu der ihm der Textdichter der Debora, Samuel Humphreys, nach Racines Tragödie das Textbuch geschrieben hatte.

EHRUNG IN OXFORD

Wie stark, aller Angriffe ungeachtet, Händels Stellung in England war, ergibt sich auch daraus, daß gleichzeitig mit den gröbsten Verleumdungen seiner Gegner die Universität Oxford Händel einlud, ein neues Werk zu schreiben und bei dem feierlichen Aktus am Schluß des Schuljahrs zur Aufführung zu bringen. Daß Händel beim Hofe fest in Gunst stand, mag dazu beigetragen haben, gerade ihn als für Oxford erwünscht hinzustellen: bemühte sich doch der Rektor Dr. Holmes zwischen dem regierenden Haus Hannover und der Hochburg der Jakobitischen Partei, Oxford, eine Annäherung herbeizuführen. Eine reiche Auswahl Händelscher Werke wurde den Oxforder Musikfreunden dargeboten. Eine ganze Woche lang, vom 5. bis zum 12. Juli fanden fast täglich Händel-Aufführungen statt. Esther, Debora, Acis und Galatea, Athalia, das Utrechter Te Deum, Jubilate und

einige Anthems wurden fast durchwegs je zweimal aufgeführt. Amüsante Tagebuchblätter und andere zeitgenössische Glossen zu dieser Oxforder Händel-Woche möge man bei Chrysander nachlesen. Die Uraufführung der Athalia fand am 16. Juli statt, wie ein Bericht in der Londoner Zeitschrift „The Bee" mitteilt, mit größtem Beifall vor einer Hörerschaft von 3700 Personen. Burney erzählt in seiner „Biographischen Skizze", daß zwei sachkundige Zuhörer, Mich. Christ. Festing und Dr. Arne, ihm versichert hätten, daß sie niemals in ihrem Leben ein bewunderns-werteres Orgelextempore gehört hätten, als Händel bei dieser Gelegenheit darbot. Der Beifall war freilich nicht ohne Widerspruch. Gewisse engherzige Oxforder Pedanten hielten sich über den Billettpreis von fünf Schilling auf, kaum bedenkend, daß man für Händel-Aufführungen in London das doppelte Eintrittsgeld bezahlen mußte und daß eine Reise eines ganzen Chors, Orchesters und Sängerpersonals nach Oxford wohl beträchtliche Summen kostete. Manchem der gelehrten Mucker war überhaupt die ganze Musikbegeisterung durchaus unsympathisch, indem sie wohl im neidischen Geiste den Unterschied abwogen zwischen der Begeisterung, die Händel weckte, und der Langeweile, die von ihren akademischen Disputationen ausging. Das merkwürdigste jedoch war die Haltung, die Händel zu der ihm bestimmten Oxforder Doktorwürde einnahm. Es war selbstverständlich, daß die Universität dem illustren, von ihr eingeladenen Gast den Ehrendoktor zudachte. Indes ist es ziemlich sicher, daß Händel in Oxford sich besann und aus irgendeinem Grund sich der Ehrung widersetzte. Da alle Quellen über den eigentlichen Grund der unterbliebenen Promotion schweigen, so muß man mangels Gewißheit sich an die Wahrscheinlichkeit halten. Der erst nach Jahrzehnten (1780) Händel untergeschobene Ausspruch: „Vat de dyfil trow my money away for dat de Blockhead wish — I no vant" ist ja drollig genug in dem kuriosen Händelschen Englisch, aber sicher nicht authentisch, weil man den doctor honoris causa wohl kaum mit den gewöhnlichen Geldgebühren wird belastet haben. Weit wahrscheinlicher, daß Händels Selbstbewußtsein in Oxford aufwachte, als er den dünkelhaften Gelehrtenstolz und die Geistesenge mancher der Oxforder Akademiker be-

merkte, daß er seinen Künstlerstolz diesem etwas zopfigen Geiste gegenüber mit Nachdruck zu betätigen für gut fand. Er war und blieb der schlichte Mr. Handel, der mit Titeln sich behängen zu lassen für überflüssig erachtete. Auch in Dublin verwahrte er sich später (1741) gegen den Dr. Handel, mit dem die dortigen Zeitungen ihm ein Kompliment zu machen glaubten.

Unter den Machenschaften der Gegenpartei hatte auch die Athalia als Kunstwerk zu leiden und bedauerlicherweise dauernd, ohne Möglichkeit der Remedur. Die wichtige Partie des Joad war ursprünglich für den gewaltigen Bassisten Montagnana bestimmt. Als dieser unvergleichliche Sänger jedoch sich auf die gegnerische Seite schlug und Händel keinen vollwertigen Ersatz fand, schrieb er die ganze Partie für Alt um. Dadurch verliert das Oratorium an charakteristischer Klangwirkung, indem es anstatt zweier Baßpartien, die auch zu besonders merkwürdigen Duetten und Ensemblestücken zusammengetan waren, jetzt nur eine Baßpartie enthält. Leider haben sich von Händels ursprünglichem Entwurf nur kleine Bruchstücke erhalten, so daß eine Wiederherstellung der ersten Fassung kaum möglich ist.

ZUM DRITTENMAL OPERNDIREKTOR

Kaum waren die Oxforder Festtage vorüber, so eilte Händel in Begleitung seines treuen Schmidt wiederum nach Italien, um neue Gesangskräfte anzuwerben, Ersatz zu suchen für die zur Gegenpartei übergegangenen seiner Künstler. Hawkins teilt diese Tatsache mit, erwähnt auch, daß Händel in Italien den bewunderten Farinelli gehört, sich schließlich aber für Carestini entschieden habe. Burney (History IV, 369) charakterisiert Carestini, laut Hasses Urteil, als den vollendetsten Gesangskünstler der Zeit, lobt seine verständige, gefühlvolle, lebendige Darstellung, seinen mächtigen, klaren Sopran, der sich später in den schönsten, tiefsten, sattesten Kontratenor umwandelte, „der vielleicht jemals gehört worden ist“. Auch Hasses und Quanz' bewundernde Aussprüche über Carestini möge man im Gerberschen „Lexikon der Tonkünstler“ nachlesen. Vierzig Jahre lang beherrschte dieser Künstler ersten Ranges die italienische

Opernbühne in Italien, London, Parma, Dresden, Berlin, Petersburg. Jedenfalls war Carestini in seiner Blüte ein vollwertiger Ersatz für den schon von seiner Höhe absteigenden Senesino. Im übrigen brachte Händel aus Italien die Durastanti wieder, die in London vor Jahren der Cuzzoni weichen mußte, den sehr fähigen Sopranisten Carlo Scalzi, die Schwestern Maria und Rosa Negri. Die Strada war ihm treu geblieben, der Bassist Waltz hatte eine machtvolle Stimme, wennschon er an Gesangskunst hinter den italienischen Größen zurückstand. Alles in allem hatte Händel eine Sängerschar, die wohl der Gegenpartei standhalten konnte. Lange kann diesmal der Aufenthalt in Italien nicht gewesen sein, wahrscheinlich von Mitte Juli bis in den September hinein; denn schon am 5. Oktober beendete der Meister laut eigenhändiger Datierung seine neue Oper Ariadne in London.

Die dritte und letzte der Händelschen Opernunternehmungen begann ihre erste Spielzeit am 30. Oktober, dem Geburtstag des Königs Georg. Als ein besonderes Kompliment an Händel muß es gelten, daß diesmal der Hofball ersetzt wurde durch die Festaufführung in der Oper, der die ganze königliche Familie beiwohnte. Händel packte zunächst den Koffer neuer Partituren aus, die er aus Italien mitgebracht hatte. Er gab als Festoper eine Semiramis (zu Metastasios Text), von der es nicht sicher ist, ob sie in der Komposition von Hasse, Vinci oder Caldara dargeboten wurde. Auch im Dezember 1733 und Januar 1734 setzte er seinem Publikum die neuen Opern Cajus Fabricius (Debut von Carestini) und Arbaces vor, deren Komponisten nicht mit Sicherheit festzustellen sind. Erst am 26. Januar 1734 ließ sich Händel selbst vernehmen mit seiner neuen Oper „Ariadne“. Den Text hatte diesmal nicht einer der zünftigen italienischen Librettisten geliefert, sondern ein Händel befreundeter Amateur, jener englische Gesandte in Florenz, Francis Colman, von dessen nahen Beziehungen zu Händel schon des öfteren zu berichten war. Der Erfolg war bedeutend, und für das große Publikum noch durch den merkwürdigen Zufall (oder war es Absicht?) besonders unterstrichen, daß das neu gegründete italienische Konkurrenzunternehmen kurz vorher, am 29. Dezember 1733, ebenfalls mit einer „Ariadne auf Naxos“ sich einführen wollte.

Als Händel den maßlos eitlen und überheblichen Senesino ohne weitere Förmlichkeiten entlassen hatte, war das Signal zum Angriff gegeben. In einer großen Tageszeitung, der „Daily Post" vom 13. Juni 1733 wurde ganz unverhüllt eine Versammlung in Hickfords Konzertsaal in Panton Street angekündigt, zu der alle diejenigen eingeladen wurden, die Interesse hatten an der Gründung einer neuen Oper um Senesino und die Cuzzoni herum. Montagnana, die Bertolli und Celeste Ghismondi verließen Händel. Die unentbehrliche allerhöchste Protektion gewährte dem neuen Unternehmen der Kronprinz, weniger vielleicht aus Feindschaft gegen Händel, als aus Malice gegen die königlichen Eltern, mit denen er in dauernder Fehde lebte. Wer vom König begünstigt wurde, hatte vom Kronprinzen keine Freundlichkeiten zu erwarten. Nur der leitende maestro von Weltruf fehlte noch. Bononcini hatte sich in England durch sein Benehmen in der Plagiataffäre gegen Lotti unmöglich gemacht. Hasse lehnte die an ihn ergangene Aufforderung zunächst ab. Er konnte sich (laut Mainwarings Bericht) nicht entschließen, mit Händel in einen unmittelbaren Wettbewerb einzulassen, ja er glaubte zuerst annehmen zu müssen, daß Händel plötzlich gestorben sei, weil er sich sonst eine Berufung nach London nicht erklären konnte. Erst später, nach vielen Bemühungen, war er den englischen Lockungen zugänglich. Fürs nächste behalf man sich mit dem berühmten Porpora als Hauskomponisten und Operndirigenten. Aus Porporas Feder war denn auch die bewußte „Ariadne", mit der man versuchte, Händel aus dem Sattel zu heben.

Nicolo Porpora aus Neapel, damals 47 Jahre alt, gehört zu den musikalischen Leuchten der italienischen Kunst. Chrysanders geringschätziges Urteil über diesen großzügigen, starken Meister läßt sich nicht mehr aufrecht erhalten. Den italienischen Gesangsstil beherrschte er in Kantate, Oratorium, Oper mit einer nie übertroffenen, auch von Händel nur selten erreichten Vollendung. Er hat Größe, Schwung, Kraft, wennschon nur selten Wärme. Den weiten und ruhigen Atem seiner Melodien, die Breite seines Stils preist Rolland, einer der wenigen Kenner dieser italienischen Kunstepoche, als kaum von irgendeinem anderen

Italiener erreicht. Er war ein würdiger Gegner Händels, und der Vergleich zwischen den beiden auf gleiche Texte gesetzten „Arianna"-Partituren Händels und Porporas fällt (nach Rollands Urteil) durchaus nicht immer zu Händels Gunsten aus. Seine Schreibweise nimmt schon manche Züge des Gluck- und sogar Mozart-Stils vorweg, in der klassischen, fast antik anmutenden Größe, marmornen Reinheit der Linien. Man erinnere sich daran, daß später der junge Haydn in Wien bei Porpora den Grund gelegt hat zu seiner Meisterschaft im vokalen Satz.

Trotz aller Vorzüge Porporas mußte jedoch das neue italienische Operntheater einsehen lernen, daß vorläufig an ein Mattsetzen Händels in künstlerischer Beziehung nicht zu denken war. Händels alter Freund, der glänzende Stilist Arbuthnot schrieb aus Anlaß dieses Bühnenkriegs eine köstliche Satire, betitelt: „Harmony in Uproar": a Letter to F(re)d(eric)k H(an)d(e)l, Esq. M(aste)r of the O(per)a H(ous)e in the Haymarket. Als Autor entlieh sich Arbuthnot den Namen jenes verrückten großmäuligen Literaten Johnson, des allbekannten Hurlothrumbo-Johnson, der in der Zeit der Bettleroper mit seiner tollen Burleske Hurlothrumbo einen geradezu abenteuerlichen Erfolg eingeheimst hatte. In Hurlothrumbos Manier wird Händel hier aufs ergötzlichste angefahren und heruntergeputzt, aber mit solcher Feinheit der Ironie, daß jeder einigermaßen kundige Leser als den Kern der Schrift so ungefähr das Gegenteil von dem ansehen muß, was die Worte besagen. Ein geistvolles Kompliment an Händel in der Form eines tolldreisten Angriffs. Chrysander teilt im zweiten Bande S. 340—354 seines Händel-Werks in deutscher Übersetzung das Wesentliche dieser unterhaltsamen Epistel mit.

Kurz nach Erscheinen dieses Hurlothrumbo-Briefes starb Dr. Arbuthnot, und mit ihm verlor Händel einen seiner wertvollsten Freunde. Schon in den ersten Londoner Jahren kam Händel ihm nahe, gehörte Arbuthnot doch zu der geistvollen, erlesenen Tafelrunde, die schon 1712 bei Lord Burlington den jungen Meister fast Tag für Tag mit Leuchten wie Swift, Pope, Gay, Congreve u. a. in nähere Berührung brachte. Arbuthnot, der Leibarzt der Königin Anna, genoß auch den Ruf eines großen Gastronomen, und es liegt nahe zu vermuten, daß der den Freuden

der Tafel so begeistert zugetane Händel bei seinem Freunde Arbuthnot die hohe Schule der Gourmandise absolviert hat. Auch als ungewöhnlicher Kenner der Musik empfahl sich dieser Feingeist einem Händel vor allen anderen Männern, die ihm in England nähertraten. So fühlte er sich vor allen berufen, in einer kritischen Lage dem Freunde Händel mit der scharf geschliffenen Waffe seiner Feder beizuspringen. Popes berühmte „Epistel an Dr. Arbuthnot“ gibt uns jetzt noch einen Begriff von dem inneren Wert des edlen und reichbegabten Mannes.

HÖFISCHE PFLICHTEN

Kaum war die Erstaufführung der Ariadne vorüber, so hatte Händel mit den Vorbereitungen zur Hochzeitsfeier der Prinzessin Anna sich zu befassen. Die Prinzessin, seine persönliche Schülerin und ihm sehr zugetan, wurde am 14. März 1734 dem Prinzen von Oranien angetraut. Kurz vorher hatte der Plan bestanden, die Prinzessin Anna mit dem preußischen Kronprinzen, dem späteren König Friedrich II., zu verheiraten, und damit die angebahnte Aussöhnung zwischen den in Verstimmung geratenen Höfen von London und Berlin zu besiegeln; auch König Friedrichs Wilhelms älteste Tochter, die spätere Markgräfin von Bayreuth, hätte nach diesem Plan als Gattin des Prinzen von Wales die Anwartschaft auf den englischen Thron gehabt. Da aber diese weitgespannten politischen und dynastischen Pläne sich schließlich zerschlugen, kam das englische Königshaus in arge Verlegenheit wegen standesgemäßer Verheiratung seiner Prinzessin mit protestantischen Prinzen. Man mußte schließlich mit dem Prinzen von Oranien vorlieb nehmen, einem stark verschuldeten, körperlich mißgestalteten kleinen Fürsten. Über die Geschichte dieser Heirat findet man in den Memoiren des Kammerherrn der Königin, Lord Hervey, alle nur wünschenswerten Intimitäten. Auch von Händel ist darin die Rede, von der leidenschaftlichen Musikliebe der Prinzessin, die wenig bekümmert um ihren abschreckend häßlichen Bräutigam fast tagtäglich in ihren Gemächern mit Händel, der Strada und anderen Künstlern stundenlang musizierte. Auch Lord Hervey erzählt von der

Feindseligkeit des Kronprinzen gegen seine Eltern und seine Schwester, von seinem ostentativen Auftreten gegen Händel, von seiner Protektion der neu gegründeten Oper in Lincoln's-Inn-Fields. Prinzessin Anna ging in ihrer Verteidigung Händels so weit, daß sie vom Hofmarschall, dem Herzog von Grafton, verlangte, er solle kraft seiner Amtsbefugnis die Gründung des gegen Händel gerichteten neuen Opernhauses verbieten, fand aber beim Herzog von Grafton nicht die gewünschte Unterstützung: der gewiegte Hofmann hielt es doch für geraten, es nicht mit dem Kronprinzen zu verderben.

Am Abend vor der Hochzeit, am 13. März, ging Händels Festoper in Szene. Dieser „Parnasso in Festo", Serenata betitelt, entnimmt seine Musik zum wesentlichen der Athalia, die mit großer Sorgfalt für den neuen Text umgeändert, eingerichtet ist. Es kam so — mancherlei ganz Neues hat Händel noch hinzugefügt — eine eindrucksvolle Partitur zustande, die auch nach der Hochzeitsfeier bis ins Jahr 1740 hinein des öfteren gehört wurde. Die Zeitschrift „The Bee" spricht sogar von der „erlesensten Musik, die man jemals von der Bühne her gehört hat". Daß Händel auch bei der Trauung mitwirkte, ist außer jedem Zweifel. Er wird die Orgel gespielt haben, ein Händelsches Trauungs-Anthem wird besonders erwähnt.

* * *

Ungeachtet des Aufsehens, das Carestinis unvergleichliche Gesangskunst machte, ungeachtet der Vorzüglichkeit seiner Darbietungen, der künstlerischen Überlegenheit gegenüber dem neuen Lincoln's Inn-Fields-Theater, kam Händel im Jahre 1734 in schwere Sorgen. Diese Gemütsverstimmung wird wohl auch der Grund gewesen sein, weshalb Händel sich in dieser Spielzeit nicht mehr mit gewohnter geistiger Spannkraft an ein neues Werk machte, sondern eine alte Oper wieder auffrischte. Am 18. Mai 1734 brachte er den Pastor Fido vom Jahre 1712 wieder auf die Bühne: „intermixed with Chorus's; the Scenery after a particular manner." Diese mit neuen Zusätzen reichlich geschmückte Oper beendete die Spielzeit am 29. Juni. Einige Tage später kam die Prinzessin Anna aus dem holländischen Friesland zum

ersten Besuch ihrer Eltern wieder nach London. Schon am 3. Juli, einen Tag nach ihrer Ankunft, begehrte die Prinzessin den Pastor Fido zu hören, dreimal noch mußte Händel ihr das Werk vorspielen lassen. Unermüdlich war sie den Sommer über in zarten Aufmerksamkeiten gegen den verehrten Meister. Noch ihre letzten Weisungen an den Hofmarschall Lord Hervey vor ihrer Rückreise nach Holland bezeugten das tiefste Interesse an Händel; mit tränenden Augen, wie Herveys Memoiren (I, 141) berichten, ersuchte sie den Hofmarschall, Händel „mit der größten Zuvorkommenheit Unterstützung zu gewähren".

Die Prinzessin Anna beansprucht einen Ehrenplatz in der Reihe fürstlicher Amateurinnen. Chrysanders Fleiß hat auch ein Büchlein des holländischen Organisten Lustig aufgespürt, eine zu Groningen 1771 gedruckte: „Inleiding tot de Musickkunde", in der Lustig, ein Schüler Matthesons, berichtet, Händel habe ihm gerade in dem bewußten Jahr 1734 in London persönlich mitgeteilt, daß er als Lehrer seit Jahrzehnten volle Freude nur an dieser bevorzugten Schülerin gehabt habe. Auch die jüngeren Schwestern der Prinzessin Anna und die Komtesse Melusine von Schulenburg (spätere Gattin des berühmten Lord Chesterfield) waren Schülerinnen Händels. Keine jedoch stand ihm persönlich und künstlerisch so nahe, wie die von wahrem Geistes- und Herzensadel beseelte Prinzessin Anna. Sie lernte bei Händel singen, Klavierspiel und Generalbaß und brachte es in der Kunst des Generalbaßspiels so weit, daß sie bei den Hofkonzerten unter Händels Leitung den Platz am Klavier oft mit Ehren ausfüllte und auch in Holland es mit den zünftigen Kapellmeistern wohl aufnehmen konnte. Ihr ganzes Leben hindurch zehrte sie von dem künstlerischen Gut, das sie Händels sorgsamer und zartsinniger Unterweisung in so großem Maße verdankte, und ihre Dankbarkeit gegen den über alles verehrten Meister kannte kaum Grenzen.

KAMPF DER FEINDLICHEN OPERN

Die zweite Spielzeit der Händel-Oper 1734/35 brachte in der geschäftlichen Verwaltung bedeutsame Veränderungen. Händel trennte sich von seinem Mitdirektor Heidegger, oder

vielleicht ging die Trennung von Heidegger aus. Der geriebene Geschäftsmann schätzte den Niedergang des Unternehmens wohl richtig ein und sah sich nach einem lohnenderen Feld um. Da Heidegger als geschäftlicher Leiter über das Haymarket-Theater für seine Person verfügte, mußte Händel den Schauplatz seines bisherigen Wirkens verlassen. Heidegger hatte nichts Eiligeres zu tun, als das Haymarket-Theater der gegnerischen Oper zu überlassen. Händel fand zunächst ein Notquartier in Lincoln's Inn-Fields-Theater. Es trat also durch die Verkettung der Umstände der groteske Fall ein, daß die beiden feindlichen Opern einfach ihre Häuser austauschten. Dieser Zustand freilich dauerte nur so lange, bis das neue, von John Rich erbaute Coventgarden-Theatre fertig wurde. Händels Aufführungen begannen ungewöhnlich früh schon am 5. Oktober in Lincoln's Inn-Fields, hauptsächlich auf Wunsch der Prinzessin Anna, die vor ihrer Abreise sich mit einer gehörigen Portion Händel-Musik sättigen wollte. Im November wurde die Coventgarden-Bühne eröffnet mit einem Händelschen Ballett Terpsichore, das dem Pastor Fido als Prolog diente und inhaltlich auf die Einweihung des neuen Theaters zugeschnitten war. Überhaupt pflegte man in Coventgarden neben der Oper, dem Schauspiel, der Posse das Ballett als besondere Attraktion, und die prima ballerina Mlle. Sallé, beim Publikum sehr beliebt, konnte ihre Kunstfertigkeit oft glänzen lassen; zumal mit den Tanzpantomimen Pygmalion und Bacchus und Ariadne fand sie den größten Beifall, eben jenen szenischen Fabeln, mit denen 40 Jahre später das neue Melodram eines Rousseau und Georg Benda um die Gunst des Publikums warb: ein Zusammentreffen, das wohl über den Zufall hinaus auf innere Beziehungen des Melodrams zum französischen Ballett deutet. Händel muß wohl auch der französischen Musik viel Aufmerksamkeit zugewendet haben, wennschon die französischen Einflüsse auf ihn viel versteckter sind als die italienischen. Romain Rolland macht auf eine Stelle in „Le Pour et le Contre" (1734) des Abbé Prévost aufmerksam, wo es heißt, daß manche Kritiker Händel beschuldigten, von Lully und den französischen Kantaten eine Menge schöner Ideen herübergenommen zu haben, die er dann in italienischer Manier frisierte.

Sowohl die Terpsichore, wie Händels folgende Arbeiten Orestes, Ariodante, Alcina zeigen deutlich die systematische Verwendung französischer Ballettmethoden. Umgekehrt ist es wohl auch kein Zufall, daß in Rameaus 1735 gegebenem „Les Indes galantes" so manche Phrase Händelschen Zuschnitt hat: die Sallé ging eben damals von London nach Paris zurück und tanzte die Hauptrolle in dem neuen Rameauschen Ballett.

Künstlerisch nicht bedeutender als die mittelmäßige Terpsichore ist die im Dezember 1734 gegebene Händelsche Oper „Orestes", ein Verlegenheitsprodukt, wie es scheint, das Entlehnungen aus älteren Opern Händels mit ein paar neuen Stücken vergeblich zu einem künstlerischen Ganzen zu verschmelzen versuchte. Händel durfte es sich allerdings nicht leisten, mit roh zusammengezimmerten Stücken seinen Ruhm zu gefährden. So riß er sich denn trotz seiner Gemütsdepression zusammen und brachte in der für ihn ungewöhnlich langen Zeit von etwa elf Wochen (12. August bis 24. Oktober) eine vollgewichtige neue Partitur zustande, die „Ariodante", die vom 8. Januar 1735 an zwölfmal in Szene ging. Dr. Salvis Text, die Ginevra-Episode aus Ariosts „Rasendem Roland" behandelnd, war schon ein Vierteljahrhundert alt, und wiederholt in Musik gesetzt worden, von Pollaroli und anderen.

Die hohe Kunst, die Händel in der Ariodante-Partitur entfaltete, überbot er noch durch seine „Alcina", die am 16. April 1735 zum ersten Male gehört wurde und den ganzen Rest der Spielzeit mit 18 Aufführungen beherrschte. Die Partitur ist eine der reichsten und bewundernswertesten, die Händel jemals geschrieben hat. Zumal die Strada und Carestini feierten Triumphe in den prachtvollen Gesängen, die ihnen Händel zuerteilt hatte. Chrysander zitiert aus der Zeitung „Universal Spectator" vom 5. Juli 1735 einen „Defence of Operas" überschriebenen Artikel, in dem der Alcina-Text verteidigt wird gegen Vorwürfe von anderer Seite, die Moral der Fabel betreffend.

Im Frühjahr 1735 durfte Händel zur Fastenzeit nicht weniger als fünfzehn Oratorienaufführungen wagen, zu denen er die Esther, Debora mit neuen Einlagen verwandte. Am 1. April wurde die Athalia zum erstenmal in London aufgeführt. Eine bedeutsame

Neuerung waren die Orgelkonzerte, die Händel als Entr'acte-Musik von nun an regelmäßig bei den Oratorienaufführungen einlegte. Am 5. März 1735, bei der Esther-Aufführung, verfiel Händel zum ersten Male darauf, seine allgemein bewunderte Kunst als Orgelspieler zur besonderen Attraktion seiner Veranstaltungen auszunutzen. Über den Glanz und die hinreißende Gewalt seines zumeist improvisierten Orgelspiels waren keine Meinungsverschiedenheiten vorhanden, in dieser Kunst konnte es niemand in London und von den reisenden Virtuosen auch nur entfernt mit Händel aufnehmen. Chrysander zitiert (II, 375) aus dem sonst satyrisch gestimmten „Grub Street Journal" eine begeisterte Ode eines ungenannten Philharmonikers „On Mr., Handels performance on the Organ, and his opera of Alcina" ein rührendes Zeugnis für die Macht des Genius, die Händel entfesselte, wenn er an der Orgel saß. Das Göttliche in ihm kommt in den entzückten Versen dieses Bewunderers zu einem zwar etwas ungelenken, aber dafür um so ungeschminkteren Ausdruck. Hier der Anfang des langen Gedichts:

Gently, ye winds, your pinions move
On the soft bosom of the air;
Be all serene and calm above
Let not ev'n Zephyrs whisper there.

And oh! ye active springs of life,
Whose cheerful course the blood conveys,
Compose a while your wonted strife;
Attend — 'tis matchless Handel plays.

Das Jahr 1735 ist erfüllt von dem Ringen der beiden Opernhäuser um die öffentliche Gunst. Was Händel ins Feld führte, ist soeben erzählt worden. Die Gegenpartei spielte als Haupttrumpf den berühmten Farinelli aus, jenen Künstler, dem Händel einen Carestini vorgezogen hatte, als er die Wahl zwischen beiden hatte. Farinelli, damals 30 Jahre alt, auf der Höhe seiner Kunstfertigkeit, muß wohl ein Wunder der Natur gewesen sein, veredelt durch die sorgsamste Pflege in der Schule des unübertroffenen Gesangsmeisters Porpora und des Bernacchi. Es liegt

nahe anzunehmen, Händel habe einen verhängnisvollen Fehler begangen, als er sich diesen über alle Maßen bewunderten Sänger entgehen ließ, dessen gewaltiges, eine volle Oktave die normalen Stimmen im Umfange übertreffendes Organ durch nicht zu übertreffende Fülle, Kraft und Glanz, durch eine erstaunliche Kunstfertigkeit und Schnelligkeit der Koloratur die Hörer blendete. Burneys Erzählung, daß er im Wettstreit mit einem Trompetenvirtuosen glänzend bestand, gibt einen Begriff vom strahlenden, hellen Klang seiner Stimme.

* * *

Wenn Händels Unternehmen nicht mehr recht florierte, so konnte auch die Gegenoper finanzielle Erfolge nicht buchen. Sie mußte den äußeren Triumph über Händel mit einem erheblichen Verlust bezahlen. Die Oper lohnte sich unter keinen Umständen mehr. In dieser Zeit arger Sorgen Händels fällt ein Schreiben Matthesons, der seine Klavierfugen: „Die Fingersprache“ im Mai 1735 Händel dedizierte und mit der Kundgabe dieser Ehrung die schon früher ausgesprochene Bitte wiederholte, für die geplante „Ehrenpforte“ Händels biographische Skizze zu erhalten. In der „Ehrenpforte“ möge man Händels französisch geschriebene Antwort vom 29. Juli 1735 nachlesen, samt Matthesons deutscher Übersetzung: eine kühle, formelle, höfliche Ablehnung, die in der bedrängten Lage Händels ihre Erklärung findet. Mattheson fühlte sich sehr gekränkt und ließ dies in seinem Kommentar deutlich durchblicken.

Ein bedeutender Schaden erwuchs Händel dadurch, daß Carestini in dem Farinelli-Taumel sich zu wenig bewundert fand und in verletzter Künstlereitelkeit seinen Vertrag nicht erneuerte. Schon vorher hatte es zwischen Händel und dem eitlen Kastraten Verstimmungen gegeben, als Carestini die wundervolle Arie „Verdi prati“ aus Alcina zu singen verweigerte. Händel soll ihn (nach Burneys Erzählung in der „Sketch in Commemoration“) in seinem wunderlichen sächsischen Englisch grob angefahren haben mit den Worten: „You toc! dont I know better as your seluf, vaat is pest for you to sing? If you vill not sing all de song vaat I give you, I vill not pay you ein stiver.“ Sich so als

„Hund“ (nach dem deutschen Sprachgebrauch etwa als „Esel“) tituliert zu hören, wird Carestinis üble Laune nicht verbessert haben. (Chrysander zweifelt übrigens aus inneren, nicht ganz überzeugenden Gründen die Wahrheit der Burneyschen Erzählung an.)

Hatte man bisher Händel nur auf dem Gebiet der Oper bekämpft, so ging jetzt die Gegenpartei dazu über, auch auf Händels eigenstem Feld, dem Oratorium, ihm zu Leibe zu rücken. Porpora führte 1734 und 1735 sein Oratorium David e Bersabea auf, ein Werk von ansehnlichen Qualitäten, das deutlich das Bestreben zeigt, eine Höhe zu erreichen, die dem Händelschen Vorbild einigermaßen entspricht; zumal in den charaktervollen Chören ist Porpora glücklich. Ob freilich der Eindruck seines Oratoriums sich messen konnte mit der Wirkung der Esther, Debora, Athalia, verschweigen die Quellen, dadurch bestätigend, daß der Versuch Porporas von auffallendem Erfolg nicht begleitet war.

Im Sommer 1735 besuchte Händel das Bad Tunbridge Wells, um für seine durch die vielen Erregungen und angestrengte Arbeit gefährdete Gesundheit etwas zu tun. An Charles Jennens, den Librettisten mancher seiner späteren Oratorien, der ihm gerade in dieser Zeit näher trat, schreibt Händel am 28. Juli 1735 aus London, daß er den ihm übersandten Oratorientext nach Tunbridge mitnehmen wolle, daß er die Alcina-Partitur für Jennens abschreiben lasse und daß er für die kommende Spielzeit noch keine bestimmten Pläne gefaßt habe.

In der Tat rührte sich Händel während des ganzen Herbstes 1735 nicht, auch zu Anfang 1736 blieb sein Opernhaus geschlossen, man mußte glauben, er hätte in aller Stille sich von der Oper ganz zurückgezogen. Indessen hatte er nicht vollständig gefeiert. Am 19. Februar 1736 leitete er die erste Aufführung des eben beendigten „Alexander-Fest“.

ALEXANDER-FEST

Mit dem Alexander-Fest und der 1739 geschriebenen Cäcilien-Ode zahlte Händel der heiligen Cäcilia, von alters her Schutzpatronin der Musik, seinen Tribut. Obschon die heilige Cäcilia

in diesem Amt von den Malern der italienischen Renaissance schon verherrlicht worden ist — Raphaels schönes Bologneser Bild ist wohl die berühmteste Darstellung —, so läßt sich die eigentlich zünftige Ehrung der Heiligen durch ein Musikfest an ihrem Namenstage, dem 22. November, doch erst vom Jahre 1571 an in der französischen Stadt Evereux nachweisen. In England begannen die Cäcilien-Feste 1683, mit drei Oden von Henry Purcell. 1687 und 1697 erschienen Drydens berühmte Oden: „A Song for St. Cecilia's Day“ und: „Alexander's Feast, or the Power of Music.“ Der Italiener Draghi war der früheste Komponist dieser Drydenschen Dichtungen, die Händel später durch seine herrliche Fassung unsterblich machte. Ein Händel befreundeter Literat, Hamilton Newburgh, richtete die Drydensche Dichtung für Händel ein, und in einem ausführlichen Vorwort zur Druckausgabe läßt er sich über Zweck und Art seiner Arbeit aus: Der Wortlaut des berühmten Drydenschen Gedichts ist unverletzt, nur eine Einteilung in Arien, Rezitative, Chöre ist vorgenommen. Eine Huldigung an Händel fehlt nicht. Hamilton schätzt sich glücklich, daß ein Händel seinen Versuch gebilligt habe: der einzige, der imstande sei, der großen Aufgabe Genüge zu leisten. Wo ein Dryden und ein Händel sich vereinigen, müsse wohl etwas in seiner Art Unübertreffliches zustande kommen.

Dieser Ausblick wird durch das Kunstwerk bestätigt. Zum ersten Male hat sich Händel einem Meisterstück der englischen Dichtung zugewandt und sogleich den „englischen“ Geist mit einer Treue getroffen, die bei einem fremdländischen Künstler in Erstaunen setzen muß. Daß dem großen Purcell nicht vergönnt war, Drydens wie für ihn vorbestimmtes Alexander's Feast in Musik zu setzen, mögen die Engländer aus nationalen Gründen bedauern. Er hätte sicher ein herrliches Stück Musik aus dieser Ode gezogen. Aber mit der künstlerischen Lösung der Aufgabe erfüllt Händel alle nur erdenklichen Forderungen, von welcher Seite immer man sie aufstellen möge. Das Alexander-Fest und die ihm verwandte Cäcilien-Ode vom Jahre 1739 haben dauernd zu Händels berühmtesten Werken gehört. Schon die Tatsache, daß Mozart im Jahre 1790 die beide Partituren einer neuen

Bearbeitung unterwarf (seine Handschrift wird in der Berliner Bibliothek aufbewahrt), wie auch den Messias und Acis und Galatea, beweist diese Wertschätzung. Die einzige Freiheit, die sich Händel und Newburgh mit Drydens Ode nahmen, besteht in einem Anhang an den Schluß. Händel legte an dieser Stelle ein „Concerto for the Organ and other instruments“ ein, Hamilton dichtete ein paar Zeilen neu für einen Schlußchor, eine Huldigung an die heilige Cäcilia: „Your voices tune and raise them high.“ Auch an Händel hat Newburgh ein begeistertes Huldigungspoem gerichtet, das Bezug nimmt auf die Musik zum Alexander-Fest. Es ist dem gedruckten Textbuch vorangesetzt.

Der Erfolg des Alexander-Festes war überaus stark. „Daily London Post“ vom 20. Februar 1736 berichtet, daß ein glänzendes Auditorium von 1300 Personen, darunter der Herzog von Cumberland und die Prinzessin Amalie Händel zujubelten, und daß 450 Pfund Sterling eingenommen wurden. Fünf Wiederholungen des neuen Werkes und Aufführungen von Acis und Galatea und Esther mit eingelegten Orgelkonzerten machten den Frühling 1736 sehr ergiebig für die oratorische Kunst. In der Oper hingegen war diese Saison die dürftigste im ganzen bisherigen Verlauf der Händelschen Leitung. Erst im Mai wagte sich Händel mit Opernaufführungen heraus, und seltsamerweise benutzte er die Hochzeitsfeier des Prinzen von Wales, dem er so viel Widerwärtigkeiten zu verdanken hatte, als Anlaß. Möglich, daß der Prinz unterdessen seine Feindseligkeit gegen Händel aufgegeben hatte oder daß die Braut, eine deutsche Prinzessin, Auguste von Sachsen-Gotha, Gewicht darauf legte, Händel kennen zu lernen. Wie dem auch sei, für Händel bot sich die Möglichkeit, seine mißlichen Verhältnisse wieder ins Geleise zu bringen. Neue Sänger aus Italien wurden verschrieben, von denen Giacchino Conti Ghizziello der hervorragendste war. Zur Hochzeit des kronprinzlichen Paares am 27. April führte Händel ein glanzvolles Wedding Anthem auf. Dann folgten zehn Opernaufführungen, vom 5. Mai bis zum 9. Juni, zwei Wiederholungen der Ariodante vom Jahre 1734 und acht Aufführungen der eigentlichen Festoper, die Händel in aller Eile im April geschrieben hatte, der „Atalanta“. Immerhin hatte Händel mehr Erfolg, als der Fest-

serenade „Festa d'Imeneo“ von Rolli und Porpora im Haymarket-Theater beschieden war. Der Farinelli-Zauber war schon vorbei, zudem erlitt die gegnerische Partei einen empfindlichen Verlust durch den Abgang von Senesino, der wahrscheinlich einen Farinelli neben sich nicht vertragen konnte und gekränkt nach Italien zurückkehrte. In seiner Heimat Siena verzehrte er in behaglicher Muße das beträchtliche Vermögen, das er aus England mitgebracht hatte. Als die zu Porpora übergegangene Sängerin Signora Bertolli und der geschätzte Trompeter Snow wieder zu Händel zurückkehrten, war der Vorsprung des Haymarket-Theaters geringer geworden, und da Händel nun auch wieder leidliche Beziehungen zum Kronprinzlichen Hof hatte, so konnte er nunmehr mit etwas mehr Ruhe der Entwicklung der Dinge entgegensehen. Beide Theater rüsteten sich für die Winterkampagne und holten von Italien eine Reihe neuer Gesangskräfte. Bei Hofe wurden nunmehr sowohl Händels neue Künstler wie auch die vom Haymarket eingeladen: Domenico Annibali, den sich Händel aus Dresden geholt hatte, und die für Haymarket verpflichtete Signora Merighi (früher bei Händel), Signora Chimenti und die la Francesina benannte Elisabetta Duparc sangen, laut Zeitungsnachrichten bei Hofkonzerten im Kensington-Palast, im Oktober und November 1736.

Händel hatte im Sommer wahrscheinlich wiederum das Bad Tunbridge besucht; Signora Strada, seine Hauptstütze, hatte den Sommer als Gast der Prinzessin Anna in Holland zugebracht.

Am 6. November 1736 begann Händel in Coventgarden die neue Spielzeit mit Alcina, auf Wunsch des kronprinzlichen Paares; dann kamen Atalanta und Poro an die Reihe, und schließlich in rascher Folge die drei neuen Opern, die Händel im Verlauf von fünf Monaten vom 14. August 1736 bis zum 27. Januar 1737 fertiggestellt hatte: „Arminio“ (erste Aufführung am 12. Januar 1737), „Giustino“ (erste Aufführung am 16. Februar 1737), „Berenice“ (erste Aufführung am 18. Mai 1737). Zumal Giustino und Berenice sind von außerordentlichem musikalischen Wert. Händel, ein zäher Streiter, machte starke Anstrengungen, um im Kampf der Opern nunmehr den endgültigen Sieg zu erringen, der ihm wieder ein Stück näher gerückt war,

da sowohl Porpora wie Cuzzoni das Feld räumten und in aller Stille, wahrscheinlich im Sommer 1736, aus England verschwanden. Ein Rückschlag für Händel erfolgte im Frühling 1737, da während der Fastenzeit die Opernvorstellungen verboten wurden. So griff er wieder auf die älteren Oratorien Alexander-Fest, Esther zurück und fügte diesen hinzu den „Trionfo del Tempo e della Verità“, eine Neubearbeitung seines ersten oratorischen Versuchs aus römischen Jugendjahren. Am 4. April aufgeführt, fand diese Fassung wenig Beifall.

DUNKLE TAGE. KRANKHEIT UND FINANZIELLER ZUSAMMENBRUCH

Kurz darauf, gegen den 13. April — ein kritischer Tag in Händels Leben, am 13. April wurde der Messias zum ersten Male aufgeführt, der 14. April war Händels Todestag — kam ganz plötzlich der körperliche Zusammenbruch, der auf die Fülle der Aufregungen und Überanstrengungen der letzten Jahre zurückzuführen ist. Ein Schlaganfall lähmte die ganze rechte Seite. Händel war hilflos, er konnte nicht mehr spielen und dirigieren, sich kaum bewegen, und um das Maß des Übels voll zu machen, waren eine Zeitlang auch seine geistigen Kräfte getrübt. Der mächtige Mann schien ein völliges Wrack zu sein. Die ihm eigentümliche gewaltige Lebenskraft brachte ihn jedoch in wenigen Wochen wieder so weit in die Höhe, daß man hoffte (laut Zeitungsnachrichten), er werde im Mai wieder seine Oper Giustino dirigieren können. Ob diese Hoffnung sich wirklich erfüllte, ist nicht ersichtlich. Es ist auch nicht gewiß, ob die Erstaufführung der Berenice am 18. Mai von Händel persönlich geleitet wurde oder von dem ungenannten stellvertretenden Kapellmeister, der während Händels Krankheit in Coventgarden die Oper Dido dirigierte.

Von den neuen Händelschen Opern dieses Frühjahrs hat besonders der Giustino eine unerwartete Nachwirkung gehabt, indem Henry Carey auf den glücklichen Einfall kam, den im Giustino auftretenden Drachen possenhaft auszumünzen, als Parodie auf die italienische Oper, ähnlich, wie Fielding in seinem damals vielbelachten Pasquin das englische Schauspiel satirisch

verulkt hatte. So entstand Careys: „The Dragon of Wantley", der im Oktober 1737 in Coventgarden zum erstenmal aufgeführt wurde und einen enormen Publikumserfolg hatte, der an die Bettleroper denken läßt. Auch in „Comus und Alfred" von Augustin Arne, einem der wenigen englischen Komponisten von einigem Belang neben Händel, hat die Giustino-Musik (nach dem Urteil Chrysanders) deutliche Spuren hinterlassen.

Wenn es Händel als Unternehmer in dieser Spielzeit leidlich ging, so hatte die gegnerische Oper ihren Höhepunkt längst überschritten und ging rasch dem Verfall entgegen. Im Winter 1736/37 versuchte man es mit einer neuen Hasseschen Oper, der Siroe, in die zum ersten Male in London jene neumodischen komischen Intermezzi eingelegt waren, deren klassisches Vorbild Pergolesis „La serva Padrona" darstellt. Vergebens. Das Publikum entwöhnte sich der Haymarket-Oper mehr und mehr, selbst Farinelli zog nicht mehr. Zum letzten Male trat der italienische Halbgott am 11. Juni 1737 vor das Londoner Publikum in einer von dem Poeten Rolli aus allerlei Arien zusammengeflickten Oper Sabrina. Die nächste schon angekündigte Vorstellung der Sabrina wurde wieder abgesagt: Farinelli weigerte sich, vor leeren Häusern zu singen. Über Paris ging er nach Spanien, wo er am Hofe eines bigotten und geistig verkrüppelten Königs einen vergoldeten Käfig fand, der ihn 20 Jahre lang umgab; ein Schauer von kostbaren Geschenken, übertriebenen Ehrungen und leeren Titeln mußte ihm Ersatz leisten für den Verlust seiner Freiheit.

Mit Farinellis Abgang war die Haymarket-Bühne in aller Stille am Ende ihres Witzes angelangt. Ihre Geschichte ist zu Ende. Händel hatte einen Pyrrhussieg errungen. Um den Preis seines Vermögens und seiner Gesundheit hatte er die Gegner niedergerungen. Der Augenblick war kritisch und von entscheidender Bedeutsamkeit sowohl für Händels weitere öffentliche Laufbahn, seine Kunst, wie auch für die Richtung der englischen Kunst. Die italienische Oper hat die Stellung, die sie bis dahin in England einnahm, nie wieder zurückerobern können. Wennschon Händel und andere in den nächsten Jahren noch vereinzelte Versuche mit neuen Opernpartituren wagten: das allgemeine, weitgehende

Interesse der Öffentlichkeit an der Oper war erloschen, die Bedingungen, unter denen die Oper florieren konnte, waren erheblich verändert. Von einschneidender Bedeutung für das ganze Theaterleben Englands war ein von Walpole eingebrachtes und vom Parlament im Jahre 1737 verabschiedetes Gesetz über Errichtung einer Zensur der englischen Bühne. Keinerlei dramatische Vorstellung durfte fernerhin stattfinden ohne die ausdrückliche Genehmigung des Hofmarschallamtes, jedes aufzuführende Werk mußte vorher zur Prüfung eingereicht werden, jedes Theater mußte besondere Lizenz haben, und zum Überfluß waren Theater überhaupt nur im Westminster-Distrikt gestattet und in jeder anderen Stadt verboten, außer den Orten, in denen zeitweilig der König residierte. Dies Gesetz war für das an Freiheit des Wortes gewöhnte England eine sehr empfindliche Knebelung und erregte viel Empörung und freilich vergeblichen Widerspruch. Es richtet sich in der Hauptsache gegen die zügellose Sprache der Farcen, die Regierung, Politik, hervorragende Persönlichkeiten schonungslos bloßstellten und dem öffentlichen Gelächter preisgaben. John Fielding, der begabteste und gefürchtetste dieser dramatischen Pasquillanten, wurde in solcher Weise tatsächlich unschädlich gemacht, und erst durch den Verlust seines Bühnenterritoriums sammelte er seine ganze Kraft im Roman.

Eine Folge dieser Zensurverfügung war in der Tat die Reinigung der theatralischen Atmosphäre: Shakespeares überragende Stellung im englischen Theater datiert erst von dieser Zeit. Das Publikum wurde mehr als früher einer ernsten, gehaltvollen dramatischen Kunst gegenübergestellt, und die daraus erwachsende Veränderung und Veredelung des Geschmacks kam auch Händel zugute, als er gerade in jenen Jahren begann, mit seinen erhabenen Oratorien an eine Geistesrichtung zu appellieren, die am Ernsten und Großartigen Gefallen fand.

DER TIEFPUNKT DER LAUFBAHN. KUR IN AACHEN. — FUNERAL ANTHEM

Wie traurig Händels Lage im Sommer 1737 war, wird beleuchtet durch Hawkins Mitteilung (V, 326), daß Händel seinen Sängern

die Gehälter nicht auszahlen konnte und daß die Strada und andere Künstler England verließen mit Schuldscheinen Händels in der Hand anstatt baren Geldes. Händel sorgte jedoch dafür, daß ihnen das Geld nach einiger Zeit nachgesandt wurde. Die Truppe war ganz auseinandergegangen, Händels Wirken als Operndirektor war zu Ende. Dem Drängen seiner Freunde nachgebend, entschloß sich Händel im Spätsommer 1737 zu einer Reise nach Aachen, um die Heilkraft der heißen Quellen zu erproben. Er machte, nach seiner Art, eine Gewaltkur, die einer gewöhnlichen Konstitution verhängnisvoll geworden wäre. Im heißen Bade verblieb er dreimal solange, als die Ärzte gewöhnlich verordneten, mit dem erstaunlichen Erfolg, daß die Lähmung sehr rasch vollständig behoben wurde und seine körperlichen und geistigen Kräfte bald ganz wiederhergestellt waren. Hawkins erzählt, wie Händel in Aachen nach seinem letzten Bade eine Wallfahrt zur Kirche machte und dort nach seiner Art Gott dankte mit herrlichem Orgelspiel, das den zuhörenden Nonnen kein geringeres Wunder schien als seine Heilung. Coxe erzählt in seinen „Händel-Anekdoten", daß der König von Preußen, im Begriff zur Kur nach Aachen zu kommen, Händel den Wunsch ausdrücken ließ, ihn zu sehen, daß aber Händel ohne Rücksicht auf den königlichen Wunsch Aachen noch vor der Ankunft des Königs verließ. Wenn diese Begebenheit überhaupt wahr ist, so kann sie sich nur auf König Friedrich Wilhelm I. beziehen, nicht auf Friedrich den Großen, wie oft angenommen wird. In Aachen kam Händel auch in Beziehung zu Besuchern aus Elbing in Westpreußen. In Elbing rüstete man sich zur Feier des 500jährigen Bestehens der Stadt, und Händel, wegen seiner glücklichen Kur in guter Laune, willigte ein, der Festmusik mit einer neuen Kantate zu Hilfe zu kommen. Die Akten der Stadt Elbing erwähnen auch diese Kantate, deren Partitur leider verschollen ist. Nach etwa sechswöchigem Aufenthalt in Aachen kehrte Händel, wie die „Daily Post" berichtet, gegen den 1. November nach London zurück.

Kurz darauf starb seine Gönnerin und Beschützerin, die Königin Caroline. An Bildung und Klugheit übertraf sie den König erheblich, und im stillen war ihr Einfluß auf die Entscheidungen

des Königs nicht gering. Mildtätigkeit, Freundlichkeit wurden ihr rühmend nachgesagt, für geistige Größe hatte sie Verständnis und Hochachtung, wie ihre Freundschaft mit Newton, Leibniz und Händel erweist. Händel ehrte sie durch ein herrliches Funeral Anthem, das er in etwa einer Woche fertigstellte. Am 20. November starb die Königin, am 7. Dezember ersuchte der König Händel die Trauermusik zu komponieren, am 17. Dezember fand die Trauerfeier und die Beisetzung in Westminster statt; von 6 bis 9 Uhr abends dauerte die Zeremonie, die mit Händels neuem Anthem zu Ende kam. „Daily Advertiser" vom 19. Dezember berichtet die für die Aufführungspraxis interessante Einzelheit, daß Händel seinen 80 Chorsängern 100 Instrumente entgegenstellte, der Begleitung also eine überraschende Klangfülle gab. Burney faßt in seiner biographischen Skizze sein Urteil über das Funeral Anthem in die Worte zusammen: „Die Schönheiten der angeführten Stücke sind für alle Zeiten und Länder; kein Wechsel des Geschmacks kann sie vernichten, noch hindern, daß sie auf empfindsame Seelen wirken." Er geht so weit, dies Anthem als das überhaupt vollendetste Werk Händels zu bezeichnen: „. . . anthem, which in expression, harmony and pleasing effects appears to me at the head of all his works." Nach der Probe schrieb John Lockman ein Gedicht (bei Chrysander II, 445 abgedruckt), in dem er die Rubensschen Gemälde im Banquetting-House, Whitehall, wo die Probe stattfand, mit Händels Musik in eine feinsinnige Parallele bringt.

Händel selbst hat das Funeral Anthem nicht veröffentlicht. Lange nach seinem Tode druckte Arnold in seiner „Händel-Ausgabe" die Partitur zum ersten Male, mangelhaft und unzuverlässig im Text. Von daher fand die Händelsche Musik ihren Weg zu einer platten deutschen „Parodie", die unter dem Titel: „Empfindungen am Grabe Jesu, ein Oratorium von G. F. Händel" der Händelschen Musik einen Passionstext im Geiste etwa des Graunschen „Tod Jesu" unterlegt; viele Jahrzehnte hindurch hat diese Verballhornung die Händelsche Kunst in Deutschland in der Hauptsache vertreten.

ABSCHIED VON DER OPER

Nachdem sowohl Händels Opernhaus wie das seiner Gegner aktionsunfähig geworden war, machte der vielgewandte Heidegger den, wie es schien, vernünftigen Versuch, dem unfruchtbaren Zwist zu entsagen und die Reste der beiden Opernhäuser zu einem neuen Unternehmen zu vereinigen. Im Oktober 1737 begann er eine neue Opernsaison im Haymarket-Theater. Als neue Zugkraft stellte er den Sänger Caffarelli heraus, der von vielen als der erste Sänger des Tages bezeichnet wurde. Händel, der in arger Geldverlegenheit war, nahm Heideggers Angebot, an für ein Entgelt von 1000 Pfund Sterling zwei neue Opern und ein Pasticcio zu schreiben. Er begann den „Faramondo“ am 15. November, unterbrach die Arbeit am Schluß des zweiten Aktes (4. Dezember), um die Trauermusik für die Beisetzungsfeier der Königin zu schreiben, ging dann wieder an die Oper und beendete sie am 24. Dezember. Einen Tag Ruhe gönnte sich der Unermüdliche; schon am 26. Dezember, am zweiten Weihnachtsfeiertag, begann er eine neue Oper, den „Serse“. Am 14. Februar 1738 war die Partitur fertig. In dieselbe Zeit fällt das Pasticcio „Alessandro Severo“, zu dem er eine Menge alter Arien benutzte, mit einigen neuen Stücken eingestreut.

Am 7. Januar 1738 erschien der Faramondo zum ersten Male vor der Öffentlichkeit, am 25. Februar folgte Alessandro Severo, am 15. April der Serse. Sechs, sieben und fünf Aufführungen erlebten diese Werke, die, wie man ohne weiteres annehmen darf, nicht gerade zu Händels inspiriertesten Schöpfungen gehören, wennschon im einzelnen der meisterlichen Züge nicht wenige sich finden. Am merkwürdigsten erscheint der Serse, weil Händel hier, in seiner Bedrängnis der Mode des Tages folgend, den komischen Szenen einen Raum vergönnt, wie sonst in keinem anderen Werke. Man muß schon auf seine ältesten Hamburger Opern zurückgehen, in denen er unter Keisers Einfluß stand, um ähnliches zu finden. Sehr wahrscheinlich sogar, daß Händel hier in seinen jugendlichen Skizzenbüchern geblättert hat: so manche kleine Arietta erinnert an Keiser.

Das Komische war Händels Sache nicht. Die Ironie des Schicksals fügte es, daß dieser einzige Ausflug ins Komische in eine Zeit fiel, die in Händels Lebensgeschichte einen der tragischsten Momente bedeutet. Die Last seiner Schulden drückte hart auf ihm. Es kam so weit, daß Händel mit dem Schuldgefängnis geschreckt wurde, als Del Pò, der Gatte der Händel so ergebenen Strada, des langen Wartens müde wurde und mit Drohungen energisch Bezahlung verlangte. Aus unbekannten Gründen gehörte die Strada nicht zu Heideggers neuem Sängerpersonal, wahrscheinlich kam sie selbst in Geldnöte: kurz, das für Händel überaus schmerzliche Ergebnis war, daß er seiner treuesten Sängerin völlig entfremdet wurde. In seiner schlimmen Lage entschloß er sich auf das Zureden seiner Freunde zu einem Aushilfsmittel, von dem er bis dahin noch niemals Gebrauch gemacht hatte. Für den 28. März kündigte er ein Konzert zum eigenen Benefiz an. Im Haymarket-Theater fand dieses unter der Flagge „Oratorium" segelnde Konzert statt mit einem gemischten Programm, umfassend ein Orgelkonzert und englische und italienische Gesangsstücke. Das Haus war übervoll, selbst auf der Bühne mußten für 500 vornehme Besucher Sitzplätze aufgestellt werden. Burney erzählt, daß Händel etwa 800 Pfund einnahm, Mainwaring berichtet von der außerordentlich hohen Summe von 1500 Pfund. Vielleicht lassen sich diese beiden so verschiedenen Angaben erklären, wenn man die geringere Summe nach Abzug der Unkosten als Reingewinn annimmt. Das Ergebnis der Opernsaison war für Heidegger nichts weniger als glänzend gewesen. Außer den Händelschen Opern hatte er Werke von Pescetti und Veracini ohne besonderen Erfolg dargeboten. Für die Spielzeit 1738/39 suchte Heidegger durch öffentliche Anzeigen in den Blättern einen Stamm von Abonnenten sich zu sichern, mußte aber nach einigen Wochen erklären, daß wegen zu geringer Beteiligung der Opernplan sich nicht verwirklichen lasse.

Hatte das Benefizkonzert gezeigt, daß trotz aller Rückschläge Händel eine feste Stütze im musikalischen Publikum Londons hatte, so wurde kurz darauf dem Meister ein neuer, schmeichelhafter Beweis von der Schätzung seiner Person gegeben. In den Vauxhall Gardens wurde Händels Büste aufgestellt. Diese Gärten,

an der Themse gelegen, waren einer der beliebtesten Vergnügungsplätze des besten Londoner Publikums. Auch Orchester-, Orgel- und Gesangskonzerte, von den besten Künstlern ausgeführt, fanden dort während des Sommers statt. Tyers, der Inhaber und Leiter von Vauxhall, war ein Bewunderer Händels. Die „Daily Post" vom 18. April berichtet, daß Tyers für das Benefizkonzert 50 Billetts genommen hatte, und daß er den Plan gefaßt habe, eine Marmorstatue Händels in Vauxhall aufzustellen als Huldigung für den „unvergleichlichen Meister an der Stelle, wo seine Harmonien so oft dichte Scharen in die gespannteste Stille und das ziemlichste Benehmen gezaubert haben". 300 Pfund gab Tyers für diese Ehrung des Meisters aus. Am 2. Mai schon wurde die Statue mit einer besonderen musikalischen Feierlichkeit enthüllt. Sie war ein Werk des Bildhauers Roubiliac und stellt Händel dar „in einem leichten Gewand, die Saiten einer Lyra rührend und den Tönen lauschend; ein kleiner Knabe zu Füßen schreibt die Töne, wie es scheint auf dem Rücken eines Violoncells nieder". Dieses Denkmal, mehr durch Eleganz der Behandlung als durch tiefes Erfassen des Händelschen Charakters hervorragend, ist später, vielleicht nach Abriß der Vauxhall-Gärten (1859) von der Sacred Harmonic Society in London übernommen worden, und kam dann in den Besitz von M. Alfred Littleton. Roubiliac wurde später das Grabmonument Händels in der Westminster Abtei übertragen.

NEUEN ZIELEN ENTGEGEN. — ISRAEL. SAUL. L'ALLEGRO. CÄCILIEN-ODE

Die traurigsten Jahre seines Lebens, 1737 und 1738 waren von Händel überwunden. Die ungeheure Arbeitsenergie, die er gerade im Jahre 1738 entfaltete, zeigt an, daß er sein geistiges, seelisches und körperliches Gleichgewicht wieder gefunden hat. Huldigungen, wie sein Benefizkonzert und die Vauxhall-Angelegenheit, mußten ihm wohltun, ihm die Versicherung geben, daß er noch auf festem Boden stehe. Am 23. Juli 1738 beginnt die Arbeit am „Saul", am 8. August waren zwei Akte vollendet, am 27. September das Ganze. Noch erstaunlicher zeigt sich

seine Schaffenskraft an „Israel in Ägypten“, geschrieben zwischen dem 7. und 28. Oktober 1738. Zwischen diesen beiden gewaltigen Partituren bringt er bei seinem Verleger Walsh am am 4. Oktober die erste Sammlung seiner Orgelkonzerte heraus, und drei Tage später übergibt er ihm die sieben Trios op. 5, die Anfangs 1739 im Druck fertig vorlagen. Macfarren hat ein Blatt aus Walsh' Geschäftsbüchern aufgestöbert und in seinem Händel-Büchlein 1859 mitgeteilt, das uns die von Walsh an Händel gezahlten Honorare verzeichnet. Der gewöhnliche Honorarsatz „paid to Mr. Handel for copy“ betrug von 1721 bis 1738 je 26 Pfund, 5 Schilling für jede Oper, für die Orgelkonzerte und die Trios. Nur für Floridante 1721 wurden 72 Pfund bezahlt, für Ottone 1722 42 Pfund, für das Alexander-Fest 1737 die hohe Summe von 105 Pfund.

Ein hervorragender Zug in Händels Charakter ist sein Sinn für Wohltätigkeit. Mit seiner Kunst den Armen und Bedürftigen zu helfen, war ihm ein Herzensbedürfnis, und selbst in der Zeit ärgster persönlicher Bedrängnis verweigerte er seine Hilfe zu gutem Zweck niemals. Im Jahre 1738 wurde in London durch den Geiger Festing und den bekannten Musiker Dr. Greene ein Hilfsverein für bedürftige Musiker gegründet. Das allgemeine Interesse aller musikalischen Kreise wandte sich dem Unternehmen zu. Neben Händel traten Pepusch, Arne, Carey, Gates, Schmidt, um nur die bekanntesten Namen zu nennen, dieser „Society of Musicians“ bei. Im Gasthaus „Krone und Anker“ kam man zu Beratungen zusammen. Zunächst handelte es sich um Beschaffung eines Grundkapitals, des „Musical Fund“, aus dem die Unterstützungen an bedürftige Mitglieder, deren Witwen und Kinder, an Kranke zu zahlen waren. Die schon genannte Stiftung zur Unterstützung bedürftiger Predigersöhne gewährte dem Musical Fund eine jährliche Beihilfe von 50 Pfund und erhielt dafür das Orchester gestellt für ihre eigenen Konzerte in der St. Pauls-Kathedrale und in der „Merchants Hall“. Die wirksamste Bereicherung des Musical Fund war Händel zu danken, der am 20. März 1739 das Alexander-Fest zum Besten des jungen Hilfsvereins aufführte, mit neuen Orgel- und Instrumentalkonzerten.

Auch das „Foundlings Hospital", für das Händel zeitlebens eine warme Fürsorge betätigte, geht in seinen Anfängen auf das Jahr 1738 zurück. Der Maler Hogarth und Händel waren die wirksamsten Förderer des neuen Findelhauses, das eines der schwersten sittlichen und gesellschaftlichen Übel gerade jener Zeit zu mildern sich bestrebte. Fieldings Meisterstück: „Tom Jones, the history of a foundling" gibt uns die anschauliche Schilderung der Atmosphäre. Mainwaring widmet in seinen „Memoirs" der gemeinnützigen Fürsorge Händels einen ganzen Abschnitt. Er hebt hervor, daß Händels Konzerte dem Findelhaus nicht nur viel Geld einbrachten, sondern daß Händels edles Beispiel viele andere Mitglieder der besten Gesellschaftskreise zu tätiger Hilfe bewog. In der Kapelle des Hospitals führte Händel später alljährlich den Messias zum Besten des Findelhauses auf.

Charles Jennens ist ein Name, der ungefähr von dieser Zeit an für Händels weitere Laufbahn von Bedeutung wird. Ein reichbegüterter, schöngeistiger Amateur genoß er den Ruf eines Kunstkenners. Auf seinem prunkvollen Landsitz in Gopsall, Leicestershire, übte der etwas selbstgefällige, aber freigebige Mann eine noble Gastfreundschaft. „Solyman the Magnificent", wie ihn seine Neider tauften, hatte die Allüren eines Grandseigneur. In Gopsall war Händel ein häufiger Gast, und gern weilte der Meister im Hause seines Freundes, das nicht nur durch eine hervorragende Tafel an Händels Geschmack appellierte, sondern auch durch seine Kulturatmosphäre. Es hat sich in London die Überlieferung erhalten, daß Jennens die Idee des Oratoriums bei Händel angeregt hat, im Verein mit Dr. Richard Bentley, dem Neffen des berühmten Oxforder klassischen Philologen. Händel soll mehrere Oratorien während seiner längeren Besuche in Gopsall geschrieben haben. Nichols „Literary Anecdotes" sind eine Quelle dieser, wie es scheint, nicht unbegründeten Erzählungen. Auf Jennens und Bentley werden wohl die Oratorien Saul und Israel in Ägypten mit großer Wahrscheinlichkeit zurückzuführen sein. Schon aus dem Jahr 1735 gibt es einen Brief Händels an Jennens, in dem der Meister für den Empfang eines Oratorientextes dankt, wahrscheinlich Saul. Das von Hudson gemalte Händel-Porträt ist bis in unsere Zeit hinein in Gopsall

geblieben, und die Erben des als Junggeselle verstorbenen Jennens besitzen noch jetzt einen erheblichen Teil der Briefe Händels an Jennens.

Im Jahr 1739 ist als erstes künstlerisches Ereignis die Uraufführung von Saul am 16. Januar zu verzeichnen. Bis zum April folgten noch fünf Wiederholungen. Händel hatte nunmehr seine Oratorienaufführungen so fest begründet, daß er von 1739 an jedes Jahr zwölf solcher Aufführungen veranstaltete, also ein feststehendes Unternehmen durchführen konnte. Die Zeit der italienischen Opern war zu Ende. Auch der Krieg gegen Spanien, 1738 erklärt, peitschte die nationalen Instinkte maßlos auf, so daß eine wahre Hetze gegen alles Fremdländische in London losbrach. Am ersten bekam diese Wutausbrüche des englischen Pöbels jene französisch-italienische Komödiantentruppe zu spüren, die im Oktober 1738 im Haymarket-Theater die Harlequinade „L'embarras des richesses“ aufführte und inmitten eines wüsten Skandals die Vorstellung abbrechen und flüchten mußte. Die Wut darüber, daß Walpoles Zensurgesetz den Engländern den Mund sperrte, die Ausländer dagegen ungeschoren ließ, machte sich in diesem Ausbruch Luft. Auch die Zeitungen machen in jenen Jahren mit Vorliebe die fremden Künstler lächerlich: Frankreich und Italien hatten in Theater und Kunst ihre Rolle in London so ziemlich ausgespielt. Als nun der vom Zaun gebrochene Spanische Krieg die Massen noch mehr verhetzte, wagten die Theater kaum noch Opern herauszustellen. Händel mietete das verödete Haymarket-Theater und führte während der Saison drei Monate lang in jeder Woche ein Oratorium auf. Außer Saul hörte man in dem denkwürdigen Jahr 1739 auch Israel in Ägypten zum erstenmal am 4. April, eine neue Fassung des Trionfo del Tempo e della Verità und das Alexander-Fest. Händel hatte die Stimme der Zeit verstanden: sein Oratorium war der würdigste Ausdruck von dem, was in jenen Jahren des Umschwunges zu neuen Ideen und Idealen die besten Kreise der englischen Gesellschaft im Innersten bewegte. Zu Shakespeare und Milton, den beiden neu auflebenden Größen aus der Vorzeit gesellte sich als würdiger Mitstreiter Händel mit seinem Oratorium. Im allgemeinen verstand das

Londoner Publikum auch die lebendige Bedeutsamkeit dessen, was Händels Genie der Not der Zeiten entrungen hatte, ahnte man wohl die Höhe des Ethos, die Kraft, den Adel des Geistes, der sich hier aussprach. Trotzdem war die Gewalt Händelschen Schaffens bisweilen so unheimlich und fremdartig, daß manche seiner machtvollsten Leistungen über den Horizont auch seines gutgewillten Publikums gingen. So erklärt sich der uns heuzutage überraschende Mißerfolg von Israel in Ägypten. Die massigen, gewaltigen Chorblöcke mochten den Hörern wie ein grandioses Hochgebirge vorkommen, dem aber die grünen Matten, die blühenden Täler fehlen. Der Mangel an lieblichen, lyrisch gestimmten Sologesängen war offenkundig. Die Musik in ihrer erhabenen Größe riß die Hörer hin, aber erschreckte sie gleichzeitig in der Strenge ihrer Haltung. Händel bemühte sich, für die zweite Aufführung am 11. April den Eindruck zu mildern durch Streichung etlicher Chöre und Einlagen einer Anzahl erprobter Arien aus früheren Werken, ohne eine wesentliche Änderung der Wirkung zu erreichen. Noch eine dritte Aufführung fand am 17. April statt, in Anwesenheit des Kronprinzenpaares. Dann wurde Israel in Ägypten beiseite gelegt. Einige merkwürdige Zuschriften aus dem Leserkreis der „Daily Post" zeigen, daß dennoch einigen Hörern dämmerte, welch ein Monument der Tonkunst vor ihnen enthüllt wurde. Ein ungenannter Schreiber, offenbar ein Gentleman vom Lande, gab am 13. April seiner Verwunderung Ausdruck, daß „die Arbeit eines so großen Genies" nur eine so kleine Hörerschaft finde. Er bittet in seinem Namen und in dem anderer Gleichdenkender um eine Wiederholung in der nächsten Woche. In der Tat setzte Händel noch die erwähnte Aufführung am 17. April an. Am 18. April erschien eine mit R. W. unterzeichnete umfangreiche Zuschrift in der „London Daily Post", ein bedeutsames Dokument, das deutlich zeigt, wie sehr Händels künstlerische Mission von einzelnen einsichtigen Männern in London gewürdigt und in ihrem Kern erfaßt wurde. Der Verfasser preist Händels Kunst begeistert, und insbesondere Israel in Ägypten, dem er den ersten Rang unter Händels Werken zuweist. Wenn der Geschmack an einem Kunstwerk so erhabenen Stils allgemein verbreitet würde, so müßte die sittliche Größe,

die das Kunstwerk ausstrahlt, auch im Volk sich auswirken, und das freie England, wie Israel, dürfte wenig zu fürchten haben von einem „knechtischen, frömmelnden, unchristlichen Papismus“. Das Theater werde durch Händels Kunst geweiht, so daß eine solche Aufführung dem feierlichsten Gottesdienst gleichkomme, und „selbst die Hölle“ müßte geweiht sein durch die erhabene Religiosität, die so verklärt aus den Tönen rede. Der Ort werde geheiligt durch das Werk, nicht umgekehrt: eine deutliche Spitze gegen die schon damals auftretende muckerische Ansicht, das Oratorium gehöre nur in die Kirche und die Aufführung im Theater oder Konzertsaal entweihe den heiligen Inhalt. Händel selbst, dies muß besonders betont werden, hat sein Oratorium niemals als Kirchenmusik gedacht, auch nie versucht, die kirchlichen Kreise dafür zu gewinnen, sondern als eine Volksmusik größten Stils. Den ganzen Brief möge man bei Chrysander (III, 95—98) nachlesen.

Für den 1. Mai 1739 kündigten die Blätter eine neue Händelsche Oper an, „Jupiter in Argos“, die am 24. April fertig geworden war. Da eine vollständige Partitur des Werkes gegenwärtig nicht bekannt ist, so ist über diesen Jupiter nicht viel zu berichten. Es handelte sich um ein Pasticcio aus älteren Arien, so daß man den Verlust wohl verschmerzen kann. Wenigstens deutet die Anzeige in der „London Daily Post“ vom 26. April auf einen solchen Sachverhalt.

Der Herbst 1739 stand unter dem Zeichen des Spanischen Krieges, der jede Unternehmungslust dämpfte und auf alle öffentlichen Veranstaltungen drückte. Erst vom 22. November an wagte sich Händel mit einigen Konzerten im Lincoln's Inn-Fields-Theater hervor. Der September war in Anspruch genommen durch die Arbeit an der Cäcilien-Ode, im Oktober schrieb Händel die zwölf Concerti grossi, die erst im folgenden Jahre erschienen. Die meisten davon wurden jedoch schon in den Konzerten des Winters 1739/40 von Händel aufgeführt. Das wichtigste Ereignis dieser Konzertreihe war die erste Aufführung der kleinen Cäcilien-Ode, eines Seitenstückes zum Alexander-Fest.

Das Autograph der Cäcilien-Ode, jetzt in der „Royal Music Library“, Buckingham Palace, verzeichnet den Beginn am

15. September 1739 und den Abschluß der Komposition am 24. September 1739. Als ein Kuriosum erscheinen hier zum erstenmal auf dem handschriftlichen Titelblatt neben den Daten die astrologischen Zeichen, die Händel seinen späteren Manuskripten gewohnheitsmäßig beifügte. Als Kuriosum sei auch hier die Anzeige der ersten Aufführung in der „London Daily Post and General Advertiser" vom 22. November 1739 mitgeteilt, die uns über das Programm und die Eintrittspreise im Lincoln's Inn-Fields-Theater unterrichtet: „Im Theatre-Royal in Lincoln's Inn Fields, wird heute, am Cäcilientag, den 22. November, eine Ode von Mr. Dryden aufgeführt, samt zwei neuen Konzerten für mehrere Instrumente. Vorangehen wird das Alexander-Fest und ein Orgelkonzert. Logen 1/2 Guinee. Parkett (pit) 5 shillings. Erste Gallerie 3 sh., obere Gallerie 2 sh. Das Haus wird sorgsam gelüftet sein, und der Gang von den „Fields" zum Haus wird der größeren Annehmlichkeit halber bedeckt sein. Billetverkauf heute am Eingang. Die Thüren zum Parkett und den Gallerien werden um 4 Uhr geöffnet, zu den Logen um 5, Beginn 6 Uhr." Händels Name ist nicht genannt. Ein paar Tage früher war dasselbe Inserat schon einmal erschienen; diesmal war ein gutgeheiztes Haus versprochen, eine nicht überflüssige Anpreisung in jenem außerordentlich kalten Winter. Im Manuskript verzeichnet Händel die Namen der Hauptsänger: Signora Francesina und Mr. Beard.

Im Januar 1740 und den ganzen Februar hindurch fanden wegen der Kälte und wegen Erkrankung von Sängern keine Aufführungen statt. Händel benutzte die Pause zur Niederschrift eines neuen großen Werkes „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato", das in den 17 Tagen vom 19. Januar bis zum 4. Februar entstand. Am 27. Februar fand im Lincoln's Inn-Fields-Theater die Erstaufführung statt, bis zum 23. April folgten vier Wiederholungen. Mochte es auch an bewundernder Zustimmung nicht fehlen — Chrysander druckt (III, 138) wiederum ein merkwürdiges Preislied eines Enthusiasten aus „Gentleman's Magazine" vom Mai 1740 ab — immer deutlicher muß es Händel geworden sein, daß seine Lage sich noch immer nicht entscheidend gebessert hatte. Die unruhige Zeit wirkte lähmend auf das öffentliche Leben. Die Spielzeit 1740/41 war dürftig im Vergleich mit

den früheren Jahren. Am 8. November 1740 begann Händel seine Darbietungen mit einer Wiederholung der Festoper „Parnasso in Festo“, die ihrerseits sich wieder von Athalia herleitete. Am 24. November folgte eine neue Händelsche Oper: „Imeneo“, die Händel schon im Jahre 1738 begonnen hatte, aber dann bis 1740 liegen ließ. Nur zwei Aufführungen dieses gleichwohl musikalisch reizvollen Werkes sind verzeichnet, das Händel später gelegentlich für Konzertzwecke benutzte. Am 10. Januar 1741 ließ Händel sich schon wieder mit einer neuen Oper vernehmen, der „Deidamia“ zu einem Text von Rolli. Alles vergebens. Die Opernbühne hatte nicht mehr das Ohr des Publikums, Händel mußte die Segel streichen. Wie seine Lage war, ersehen wir aus der gutgemeinten, aber etwas täppischen Zuschrift an die „London Daily Post“ vom 4. April 1741, in der ein ungenannter Bewunderer Händels naiv genug mit einem Appell an die vornehme Gesinnung des Händel so feindlichen Adels des Meisters unglückliche Lage zu verbessern meinte: „Könnte ich doch die Herrschaften von Rang und Würde bestimmen, den großen Mann wieder in Gnaden aufnehmen zu wollen und ihn zu befreien von den grausamen Verfolgungen jenes kleinen Gewürms, das seine Affichen so rasch herunterreißt, wie sie angeheftet sind, und ihn mit tausend kleinen Stichen reizt und quält.“ Ein Mann von Händels unabhängigem, stolzem Sinn muß solche Verteidigungen und Anbiederungen noch schmerzhafter empfunden haben als die Feindseligkeiten seiner Gegner. Er war so ziemlich am Ende seiner Unternehmungslust und seiner Möglichkeiten angelangt. Ein Abschnitt seiner Laufbahn war völlig durchmessen, dunkel lag der Weg vor ihm. Sehr zur rechten Zeit erinnerte er sich in diesen Tagen des quälenden Zweifels an die herzlichen Einladungen, die seit längerer Zeit schon aus Irland an ihn ergangen waren, und kurz entschlossen meldete er den Freunden in Irland seine bevorstehende Abreise nach Dublin.

IN IRLAND — DER MESSIAS

In den ersten Tagen des November 1741 trat Händel die Reise nach Irland an. Ihr unmittelbarer Anlaß war eine freundliche

Aufforderung des Statthalters von Irland, William Cavendish, Herzogs von Devonshire. Wenige Wochen vorher, am 14. September, war der Messias beendet worden, nach einer unglaublich kurzen Arbeitszeit von etwas über drei Wochen (begonnen am 22. August). Diese Partitur ist mit Dublin so verknüpft, wie Mozarts Don Giovanni mit Prag. Schon unterwegs begann Händel Proben an der neuen Partitur. Der Geschichtschreiber Burney, damals ein Schulknabe von 15 Jahren, sah Händel in Chester, als der Meister, durch widrige Winde an der Überfahrt verhindert, in dieser Stadt ein paar Tage Aufenthalt nahm. Burney erzählt launig, wie er voll ehrfürchtiger Scheu den großen Mann verfolgte, ihn im Kaffeehaus bei einer Pfeife Tabak zum Kaffee beobachtete; er erzählt von Händels Besuch in der berühmten Kathedrale von Chester, von seinen Verhandlungen mit dem Organisten der Kathedrale, Mr. Baker, der Chorsänger besorgte, die Händel für eine Leseprobe zur Korrektur der Stimmbücher zum Messias wünschte. Als ein besonders gut empfohlener Bassist bei der Probe im Gasthaus zum „Goldenen Falken“ durchaus versagte, geriet Händel in Wut und schrie ihn an: „You scoundrel, did you not tell me that you could sing at sight?“ Der also Angefahrene verlor seine Geistesgegenwart und seinen Humor nicht und erwiderte: „Yes, Sir, and so I can, but not at first sight.“ Da wegen der andauernden ungünstigen Winde die Seefahrt vom benachbarten Hafen Parkgate aufgegeben wurde, ging die Reise weiter nach Holyhead, und von dort aus endlich nach Dublin.

Dublin war um 1740 keineswegs eine musikalische Wüste. Grattan Flood hat in fleißiger Sammelarbeit (Sammelbände der Internat. Mus. Gesellsch. 1909/10 und 1912) eine Menge Einzelheiten über das Dubliner Musikleben zusammengetragen. Crow Street Music Hall war 1730 erbaut worden auf Veranlassung einer Gesellschaft vornehmer Amateure, um der italienischen Musik in Dublin eine Pflegestätte zu bereiten. Das Beispiel der Londoner Royal Academy of Music war dabei maßgebend. Auch in Dublin machte die Beggar's opera und eine irische Nachahmung „The Beggar's Wedding“ volle Häuser, und gerade um dem geschmackverderbenden Einfluß dieser Volksopern entgegenzutreten, or-

ganisierten sich die Freunde der ernsten Musik. 1737 kam der berühmte Geiger Geminiani nach Dublin und nahm dort für drei Jahre seinen Wohnsitz. 1739 figuriert die Dubliner Academy unter den Subskribenten auf Händels zwölf große Konzerte für Streichorchester. Händels Freund Domenico Scarlatti gab ein Konzert am 3. Februar 1741, zum eigenen Benefiz, da er, wie die Ankündigungen besagen, „wegen langer Krankheit in bedrängter Lage“ war. Gegen 1741 ging die von den Aristokraten protegierte Akademie ein, und die demokratischen Musikfreunde, die „Charitable Musical Society for the relief of debtors“, eine mildtätige Vereinigung zur Unterstützung verschuldeter Musiker, erbaute sich einen neuen Konzertsaal in der Fishamble Street, eben jenen Saal, der Händel für seine Aufführungen diente. Eine Abbildung der Fishamble Street Music Hall bringt die „London Musical Times“ vom Jahre 1903, S. 798. Von den Dubliner Musikern, die in nähere Beziehung zu Händel traten, ist außer dem Geiger Dubourg dessen Schüler Samuel Lee zu nennen, einer der Dubliner Stadtmusiker, der 1742 für Händel Kopistendienste leistete und in seinem Musikladen auf der Little Green-Straße häufig Händels Besuch empfing.

Am 18. November traf Händel in der Hauptstadt Irlands ein und nahm Quartier in der Abbey Street. Über seine Tätigkeit in Dublin gibt „Faulkner's Journal“ eine ganze Reihe erwünschter Berichte. Allmählich sammelte sich seine Truppe: die Signora Avolio, Mrs. Cibber, der in Dublin schon ansässige Geiger Dubourg, der Organist Maclaine. Am 23. Dezember begannen Händels Aufführungen in Neal's Music Hall in der Fishamble Street. „Faulkner's Journal“ berichtet über diese Aufführung von L'Allegro, Il Penseroso ed il Moderato: „. . . Niemals zuvor hatte man hier ein so zahlreiches und kultiviertes Publikum gesehen. Die Aufführung übertraf alles, was man jemals im Königreich gehört hatte, und der Adel und die gute Gesellschaft zeigten ihren Geschmack für jede Art von Genialität, gaben ihrer großen Befriedigung Ausdruck und ließen dieser großartigen Musik alle nur denkbare Aufmunterung zuteil werden.“ Händel selbst schrieb am 29. Dezember einen ausführlichen Brief an seinen Freund Jennens über seine ersten Eindrücke und die erste Auf-

führung in Dublin. (Dies interessante Schriftstück findet man in photographischer Wiedergabe des Autographs vollständig in der November-Nummer 1922 der Berliner Zeitschrift „Die Musik“.) Wir erfahren, daß man schon nach der ersten Aufführung mit den sechs vorgesehenen Konzerten sich nicht mehr begnügte und in Händel drang, noch eine zweite Serie von sechs Aufführungen zu veranstalten. Der Gouverneur Duke of Devonshire übernahm es, beim König Verlängerung des Urlaubs für Händel auszuwirken. Im weiteren Verlauf des Winters hörten die Dubliner Musikfreunde das Alexander-Fest, die Cäcilien-Ode, Esther und eine Bearbeitung der Oper Imeneo als Serenata „Hymen“.

Am 27. März 1742 schreibt „Faulkner's Journal“: „Zur Unterstützung der Gefangenen in verschiedenen Gefängnissen, zum Besten von Mercer's Hospital in Stepeen's Street und der Charitable Infirmary auf Inn's Quai wird am Montag, den 12. April ... Herrn Handels neues großes Oratorium, genannt der Messias, aufgeführt, unter Mitwirkung der Herren Chorsänger beider Kathedralen, nebst einigen Konzerten auf der Orgel von Herrn Handel ...“ Die Hauptprobe am 8. April gab „Faulkner's Journal“ Anlaß zu der Feststellung, „daß die besten Kunstrichter zugeben, daß es sich um die feinste Komposition handle, die jemals gehört worden ist“. Die erste Aufführung fand schließlich erst Dienstag, den 13. April, statt. Seltsame Fügung, daß der 13. April auch Händels letzter Lebenstag war. In der Zeitungsankündigung wird die besondere Bitte ausgesprochen, die Damen möchten ohne Reifröcke erscheinen, damit für den wohltätigen Zweck mehr Platz im Saal geschaffen werde. In der begeisterten Besprechung der Aufführung heißt es: „Worte fehlen, um den erlesenen Genuß zu beschreiben, den das Werk der dicht gedrängten bewundernden Hörerschaft machte. Das Erhabene, das Großartige und das Zarte, auf die erhebendsten, majestätischen und rührendsten Textworte gesetzt, wirkten zusammen, das entzückte Herz und Ohr hinzureißen und zu bezaubern.“ Mehr als 700 Hörer waren anwesend, und dem wohltätigen Zweck konnte der freigebige und menschenfreundliche Meister nicht weniger als 400 Pfund Sterling zuführen. Ein zweiter Bericht

über die Uraufführung des Messias stammt von einem gewissen Dr. Quin aus Dublin, der an Burney darüber schrieb. Hier heißt es unter anderem: „Damals wohnten hier viele vornehme Familien, mit denen Herr Händel in der freundschaftlichsten und familiärsten Weise verkehrte. Mrs. Vernon, eine deutsche Dame, die mit König Georg I. herübergekommen war, hatte mit Händel eine besondere Freundschaft, und in ihrem Hause hatte ich das Vergnügen, Herrn Händel zu sehen und zu sprechen, der neben seinen anderen Vorzügen auch ein großes Quantum von Humor besaß. Niemand konnte eine Geschichte mit mehr Humor erzählen. Es war aber ratsam für den Zuhörer, wenigstens vier Sprachen gut zu verstehen, nämlich Englisch, Französisch, Italienisch und Deutsch, denn Händel mischte sie bei seinem Gespräch alle durcheinander.“

Nachforschungen in den Archiven des Mercer's Hospital in Dublin, dem Händel einen Teil der Einnahmen der ersten Messias-Aufführung überwies, haben ergeben, daß schon im Februar 1741, neun Monate vor des Meisters Ankunft in Irland, Händels Te Deum, Jubilate und zwei Anthems zum Besten des Hospitals in der St. Andrews Church aufgeführt wurden: „with the greatest decency and exactness“, wie der Abdruck aus dem Archiv in der Londoner „Musical Times“ 1903, S. 662, besonders hervorhebt. Am 23. Januar 1742, als Händel schon in Dublin war, erwähnen die Vorsteher des Hospitals, daß zum Benefiz des Hospitals die Kapitel der Christ Church und der St. Patricks Church beschlossen haben, ihre Chöre Herrn Händel zur Verfügung zu stellen, der zum Entgelt dafür „his choicest music“ zum Besten des Hospitals aufzuführen versprochen habe.

Am 25. Mai folgte eine Aufführung von Saul, am 3. Juni wurde der Messias wiederholt. Damit waren Händels eigene Konzerte beendet. Doch ist es sehr wahrscheinlich, daß er noch an Signora Avolios Benefiz-Konzert am 16. Juli und in Mrs. Arnes Konzert am 21. Juli mitwirkte. Burney erwähnt aus dieser Zeit ein entzückendes Bonmot Händels. In einer Arie spielte der Geiger Dubourg eine improvisierte Kadenz, verlor aber dabei den Faden, verirrte sich in entlegene Tonarten und fand erst mit großer Mühe den Weg zu dem abschließenden Triller in der Haupttonart wieder. Händel, der ungeduldig auf das Ende der Kadenz wartete, be-

grüßte seinen Konzertmeister mit den ganz laut gesprochenen Worten: „Willkommen zu Hause, Herr Dubourg.“

Am 8. Juni reiste Händel von Dublin nach Cork, kam Ende des Monats von diesem Ausflug wieder zurück und verbrachte die folgenden Wochen in Clontarf Castle als Gast der Mrs. Vernon (Dorothy Grahn). Für seine Gastgeberin schrieb er eine sonst kaum bekannte „Forest Music“, die erst im Jahre 1803 zum ersten Male bei William Ware in Belfast im Druck erschien, übrigens sehr schwer aufzutreiben ist. Am 12. August wohnte Händel der Hamlet-Aufführung des berühmten Garrick bei, im Smock-Alley-Theater. Bei dieser Gelegenheit streikte das Orchester wegen rückständiger Gehaltsauszahlung, und das Schauspiel mußte ohne Musik gegeben werden. Einen Tag darauf, am 13. August, fuhr Händel von Dublin ab. Ein Brief an Jennens vom 9. September ist schon wieder aus London geschrieben.

Dublin war nunmehr eine Händel-Stadt par excellence geworden. Am 12. Oktober 1742 eröffnete man in der Fishamble Street Music Hall die Wintersaison und weihte dabei die neue Orgel ein, die Händel für den Konzertsaal gekauft hatte. 1912 noch war diese Orgel vorhanden, im Besitz des Oberstleutnants G. H. Johnson in Kilmore House bei Richill, Grafschaft Armagh. Bis zum Jahr 1762, zwanzig Jahre hindurch geht kaum ein Jahr vorbei ohne Aufführung mehrerer Händelscher Werke in Dublin, darunter regelmäßig jedes Jahr eine Messias-Aufführung zu wohltätigem Zweck. Am 4. Mai 1743 leitete Dr. Arne Händels Alexander-Fest. Acis und Galatea, Debora, Esther, Joseph, Judas Maccabaeus, Josua, Samson wurden außerdem dargeboten.

JENSEITS DER OPER. — SAMSON. DER MESSIAS IN LONDON. DETTINGER TE DEUM

Nicht gar viele Einzelheiten über Händels persönliche Erlebnisse sind uns aus den Jahren übermittelt, die für Händel die endgültige Eroberung des Gebietes jenseits der Oper bedeuten. Das Jahrzehnt 1740—1750 ist fast ausschließlich dem Oratorium gewidmet, und die meisten jener Werke, die Händel seinen Weltruhm eingebracht haben, sind jenem Jahrzehnt entsprossen.

Bald nach Vollendung des Messias, im September und Oktober 1741, noch vor Antritt der Reise nach Irland, entstand der „Samson“ in der Hauptsache. Nach der Rückkehr, im Oktober 1742, legte Händel die letzte Hand an die Partitur, und am 17. Februar 1743 wurde das Werk zum erstenmal in London gehört. Daß Händels Triumph in Dublin seine vielvermögenden und hochstehenden Londoner Widersacher noch nicht bekehrt hatte, geht zur Genüge hervor aus einem Passus, den Newburgh Hamilton, der Textdichter des Samson, in die Vorrede zu seinem Textbuch aufzunehmen für passend erachtete. Keinem Geringeren als dem Prinzen von Wales, Händels früherem Gegner, wird in der Widmungsvorrede anzüglich und deutlich genug erklärt: „Da wir unter uns ein so großes Genie haben, ist es bedauerlich, daß man so viele Kniffe angewendet hat, um alle seine Bemühungen zu hintertreiben und mit ihm seine Kunst zu Falle zu bringen; aber er hat dennoch die Genugtuung, daß alle wahren Liebhaber und wirklichen Kenner der Musik ihn ermutigen, und in ganz besonderem Maße jene erlauchte Persönlichkeit, deren hoher Rang ihre Kenntnis aller Künste und Wissenschaften so deutlich sichtbar macht wie ihre Macht und Neigung, diese Künste zu beschützen.“ Man muß sich dabei erinnern, daß der Prinz von Wales in den letzten Jahren sich auf Händels Seite gestellt hatte.

Der Samson hatte einen lauten und ehrlichen Erfolg, den selbst Horace Walpole, der skeptische Verneiner anerkannte: „Händel hat sein Oratorium der Oper entgegengestellt und hat gesiegt. Er hat sich alle Göttinnen der Farcen gemietet, die ‚Roastbeef‘-Sänger aus den Entr'acte-Musiken beider Theater, einen Burschen, der nur einen Ton in der Stimme hat, ein Mädel, das überhaupt keinen Ton in der Kehle hat, und so singen sie ihre Hallelujas brav, und das gute Publikum verlangt sogar das Rezitativ zur Wiederholung, wenn in der Kadenz nur irgendeine Spur ist von dem, was sie einen ‚tune‘ nennen.“ Händels Sänger werden hier wenig glimpflich angefaßt. Mrs. Cibber, die Dame „ohne einen Ton“, war offenbar schon jenseits ihrer Blütezeit, und auch der Tenor Beard schon stimmlich auf dem Abstieg. Allgemein wird jedoch gerade Beard, einem von Händel bevorzugten Sänger, Geschmack, Bildung und wahres künstlerisches Wesen zugesprochen,

und damit ein Rang, der den wenigsten der italienischen Virtuosen gebührte.

Erst nach dem Erfolg des Samson ließ Händel den Messias in London aufführen. Der Titel „a sacred oratorio" zeigt zum Unterschied von manchen anderen als „Musikdrama" bezeichneten Oratorien die Sonderart des neuen Werkes an. Merkwürdigerweise schlug der Messias in London nicht nach Erwarten ein. Den acht Samson-Aufführungen des Jahres 1743 stehen nur drei Messias-Aufführungen gegenüber. Die Londoner Zeitungen sind sehr schweigsam über das Ereignis, und nur manchen versteckten privaten Berichten (die Streatfields Sammlerfleiß aufgestöbert hat) verdanken wir diese und jene aufhellende Einzelheit. Dr. Beattie z. B. erzählt in einem Brief, wie die Musik des großen Alleluja-Chors die Hörer aufs stärkste packte, und besonders bei den Worten: „For the Lord God omnipotent" das ganze Haus samt dem König sich erhob und stehend den Satz anhörte. Eine ähnliche Wirkung wurde bekanntlich später vom Finale der Beethovenschen c-moll-Sinfonie berichtet. Selbst Jennens, der Textdichter, war durchaus nicht mit allen Einzelheiten der Partitur einverstanden. Er schreibt in einem Brief von der Mühe, die er hatte, Händel von einigen groben Fehlern der Komposition zu überzeugen, daß es ihm aber nicht gelang, Händel zur Umarbeitung der Ouvertüre zu bewegen, die in manchen Teilen „sowohl eines Händel, wie auch des Messias unwürdig" sei. Im Jahre 1744 ist überhaupt keine Messias-Aufführung zu verzeichnen, 1745 ist die Rede von nur zwei Aufführungen, und dann folgt eine lange Pause bis 1749. Immerhin durfte Händel in diesen Jahren die Ehrung buchen, die ihm der berühmte Schriftsteller Pope in seinem satirischen Epos: „The Dunciad" erwies. Pope, der Händel von den ersten Londoner Jahren her und der Tafelrunde bei Lord Burlington gut kannte, war wohl von Händels Persönlichkeit kaptiviert, traute sich jedoch als Laie in musikalischen Dingen kein rechtes Urteil zu und fragte bei Dr. Arbuthnot, beider gemeinsamem Freunde, vertraulich an, welchen Rang eigentlich Händel einnehme. Die Antwort lautete: „Machen Sie sich von seinen Fähigkeiten die höchste Vorstellung, dann sind diese noch immer allem weit

voran, was man sich vorstellen mag.“ Jahre darauf benutzte Pope Händels Triumphfahrt nach Irland in der „Dunciade“ zu den folgenden scharf geschliffenen, boshaft auf Händels Feinde gemünzten Versen, die der Genius der italienischen Oper vor dem göttlichen Thron der Dummheit in großer Aufregung flehend deklamiert:

„But soon, ah soon, Rebellion will commence
If Music meanly borrows aid from sense.
Strong in new arms, lo! giant Handel stands
Like bold Briareus with a hundred hands;
To stir, to rouse, to shake the soul he comes,
And Jove's own Thunders follow Mars's Drums.
Arrest him, Empress ‚ar you sleep no more —‘
She heard, and drove him to the Hibernian shore.“

„Musik, die sich mit Verstand verbündet, bedeutet Aufruhr gegen die Herrschaft der Dummheit. In glänzendem Waffenschmuck steht der Riese Händel da, ein hunderthändiger Briareus, der gekommen ist, die Seele zu erregen, wach zu rütteln, zu packen, und der Donner des Zeus folgt den Trommeln des Mars. Halte ihn auf, o Herrscherin, sonst findest du keinen Schlaf mehr! — Da merkte sie auf und trieb ihn an die Küsten Hiberniens.“ Pope kommentiert diese Stelle in einer Anmerkung folgendermaßen: „Herr Händel hat viele Hände und mancherlei neue Instrumente im Orchester eingeführt, und selbst Pauken und Kanonen verwendet, um dem Chor mehr Fülle zu geben. Dies war zu viel Männlichkeit für die feinen Herren seiner Zeit, und so war er gezwungen, seine Musik nach Irland zu überführen.“

* * *

Der Spanische Krieg, der mit so lautem nationalen Geschrei begonnen hatte, schleppte sich jahrelang hin, und die verschlungenen Pfade der Politik hatten ihn schließlich von Spanien gegen Frankreich und Preußen hinübergespielt. Die Verwicklungen des österreichischen Erbfolgekriegs brachten den bis dahin unerschütterlichen Robert Walpole zu Fall, der mehr als irgendein anderer der englischen Politik die Wege gewiesen und den inneren

Verhältnissen des Landes seinen Stempel aufgedrückt hatte. Der gegen seine Absicht erklärte Krieg gegen Spanien lohnte nicht den Aufwand, den England dafür machen mußte. England unterstützte nunmehr Maria Theresia von Österreich gegen Preußen und Frankreich. Ein Heer von Engländern, Hannoveranern und Hessen marschierte von den Niederlanden den Rhein aufwärts; in Aschaffenburg übernahm König Georg II. mit dem Herzog von Cumberland die Führung. Der Marschall von Noailles bedrohte das englische Heer, es kam bei Dettingen am 27. Juni 1743 zu einer entscheidenden Schlacht, in der die Franzosen geschlagen wurden. Georg II. hatte sich durch diese glückliche Schlacht unter eigenem Kommando endlich beim englischen Volk die Sympathien erworben, die ihm bis dahin versagt geblieben waren. So wurde die Schlacht von Dettingen eine Angelegenheit von nationaler Bedeutsamkeit, und man ließ es sich in London nicht nehmen, diesen Sieg pomphaft zu feiern. Ein Dankgottesdienst fand am 27. November 1743 statt, und für diese Gelegenheit hatte man dem „Komponisten der königlichen Kapelle“, Händel, ein Te Deum und ein neues Anthem in Auftrag gegeben. Das „Dettinger Te Deum“ wurde sehr bewundert und brachte Händel einen kaum bestrittenen Erfolg.

SEMELE. JOSEPH. BELSAZAR. HERAKLES

Mancherlei Bemerkungen von Interesse zu den Werken dieser Jahre finden sich in den viel später veröffentlichten Briefen von Mrs. Delany, geborenen Mary Granville, die von ihren Kinderjahren an Händel gut kannte und sein ganzes Leben hindurch ihm die treueste, verständnisvollste Freundin blieb. So berichtet sie z. B. über Händels „Semele“, die im Frühjahr 1744 zum ersten Male erschien, daß die Aufführung „ohne Störung“ vonstatten ging, was darauf schließen läßt, daß es bei den Händel-Premieren nicht immer ganz friedlich zuging. Weiterhin heißt es: „Die Goten waren nicht so unverständig, um öffentlich ihre Mißbilligung eines solchen Meisters zu bekunden“, und wir erfahren, wer diese „gotischen“ Barbaren waren: „Semele hat eine starke Partei gegen sich, nämlich die feinen Damen, die

„petits mâitres“ und „ignoramus's“. Alle Opernleute sind auf Handel wütend, aber Lady Cobham, Lady Westmoreland, Lady Chesterfield fehlen niemals.“ Auch der König und der Prinz von Wales gehörten zu Händels zuverlässigen Freunden. Zum Kronprinzenpaar hatte Händel jetzt ein gewisses patriarchalisches Verhältnis. Es wird von Mrs. Delaney, von Burney und anderen berichtet, daß Händel in diesen Jahren oft beim Kronprinzenpaar in Carlton House Proben abhielt, und daß er bei diesen Gelegenheiten sich seine volle, gewohnte Kommandofreiheit bewahrte und keine Bedenken trug, selbst das Prinzenpaar laut und vorwurfsvoll zu monieren, falls es zu spät zur Probe kam. Keinerlei Störung durch Gespräch oder auch nur Geflüster wurde geduldet und so manche hochgeborene Hofdame wurde von dem zornigen Händel angeschrien und zurechtgewiesen. Die Kronprinzessin pflegte dann beschwichtigend einzugreifen: „Hush, hush! Handel is in a passion.“ Seine mächtige weiße Perücke, an deren Bewegung die Kundigen seinen Gemütszustand ablasen, wird bei den Proben sorgsam beachtet, ihr Beben kündet das nahende Gewitter an, und alle zitterten, wie Burney erzählt, wenn er mit donnernder Stimme bisweilen am Schluß einer Arie: „Chorus!“ rief.

Am 2. März 1744 führte Händel zum ersten Male den „Joseph und seine Brüder“ auf. Dieses auch später fast ganz vergessene Werk auf einen Text des Reverend James Miller, hatte von Anfang an wenig Beifall gefunden. Selbst Händel war bei der Hauptprobe, wie Mrs. Delany erzählt, sehr unzufrieden: „mightily out of humour“, wegen der unzulänglichen Gesangsleistungen: „Sullivan, der den Joseph singen soll, ist ein Stock (a block) mit sehr schöner Stimme, und Beard hat überhaupt keine Stimme. Die Rolle der Francesina, als Josephs Frau, gestattet kaum viel Abwechslung, aber ich hoffe, man wird das Werk gut aufnehmen.“ Diese Hoffnung erfüllte sich nicht.

Händel wandte sich sogleich neuem Schaffen zu, und gerade der Sommer 1744 ist für seine Kunst besonders bedeutsam, brachte er in wenigen Wochen doch zwei seiner erstaunlichsten Partituren zustande, den „Belsazar“ und den „Herakles“. Sein Freund Jennens hatte ihm das Belsazar-Libretto geschrieben, das

Händel im ganzen freudig begrüßte, ohne in allen Einzelheiten einverstanden zu sein. Der von sich selbst recht eingenommene Jennens widersetzte sich den von Händel vorgeschlagenen Kürzungen und Abänderungen. Man korrespondierte und diskutierte monatelang über die Streitfrage. Dem Fortgang der Partitur waren diese Auseinandersetzungen natürlich nicht förderlich. Im Schaffensdrang wandte sich Händel während der erzwungenen Arbeitsunterbrechungen am Belsazar dem Herakles zu, dessen ausgezeichnetes Libretto ihm der Geistliche Thomas Broughton nach Sophokles' Trachinierinnen gedichtet hatte. Schließlich komponierte Händel den Belsazar mit den Kürzungen, die er für angebracht hielt. Aber auch der hartköpfige Jennens bestand auf seinem Schein und ließ im Textbuch seine wortreiche Dichtung in ihrer vollen Fülle abdrucken. Schwarze Streifen am Rand zeigen diejenigen Stellen an, die Händel ausließ, im ganzen etwa zweihundert Zeilen.

NEUE FEINDSELIGKEITEN UND KRANKHEIT

Da die italienische Oper, der Händel vor Jahren weichen mußte, nun auch ihrerseits am Ende ihres Witzes angelangt war und ihr Haymarket-Theater räumen mußte, wurde Händels altes Lokal wieder frei, und er siedelte im Herbst 1744 von Covent Garden nach Haymarket über. Vom November an gab er eine Reihe Subskriptionskonzerte mit seinen Oratorien. Aber trotz des künstlerischen Wertes seiner neuen Partituren glückte sein Unternehmen auch diesmal nicht, obschon er nun der Konkurrenz der italienischen Oper ledig war. Die vornehme Welt Londons verharrte in ihrer Feindschaft gegenüber dem unbeugsamen, trotzig nur auf seine Kunst pochenden Meister, der alle Künste der Intrige, der gesellschaftlichen Schmeichelei verschmähte, der sich nicht erniedrigte, um die Protektion der hochadligen Damen zu gewinnen. Burney beleuchtet diesen gesellschaftlichen Boykott Händels durch eine kurze Notiz über eine gewisse Lady Brown, die sich „als ausdauernde Feindin Händels besonders hervortat". Und auch Hawkins erzählt, daß man mit Vorliebe die Abende der Händelschen Konzerte aussuchte, um Bälle,

Gesellschaften, Maskeraden zu veranstalten, zu dem Zweck, Händels Unternehmung Abbruch zu tun. Der berühmte Schriftsteller Smollett macht auf dies niederträchtige Treiben eine Anspielung in seiner Satire „Adoice“, wo es heißt:

„Again shall Handel raise his laurelled brow,
Again shall harmony with rupture glow.
The spells dissolve, the combination breaks,
And rival Punch no more in terror squeaks.“

Händel empfand diese Feindseligkeiten aufs bitterste. Streatfield zitiert einen Brief der Händel ergebenen Lady Shaftesbury vom März 1745 an ihren Vetter James Harris, einen der drei Brüder Harris, die zu Händels engstem Freundeskreise gehörten: „Meine Anhänglichkeit an Händel besiegte meine Trägheit, und so ging ich letzten Freitag zum Alexander-Fest; aber es war ein melancholisches Vergnügen, das mir Tränen des Kummers entlockte, den großen, unglücklichen Händel zu sehen, wie er niedergeschlagen, erschöpft, finster dasaß, nicht am Klavier ... Auch kränkte es mich, das Publikum so verständnislos und geschmacklos und sogar roh zu finden, daß es dem armen Manne nicht einmal den Trost des Beifalls gewährte.“ Weder der Herakles am 5. Januar 1745 noch der Belsazar am 27. März verhalfen Händel zu einem starken Erfolg. Am 23. April brach er die Saison ab, obschon von den angekündigten 24 Konzerten nur 16 stattgefunden hatten. Die Kosten konnten nicht mehr gedeckt werden, was er in Irland erworben hatte, war wieder zerronnen; zum zweiten Male hatte Händel sein Vermögen verloren. Dazu kamen wieder erhebliche Gesundheitsstörungen.

Nach Hawkins und Horace Walpoles Briefnotiz vom Mai 1743 war Händel schon in jenem Jahre von einem zweiten, wennschon schwächeren Schlaganfall befallen worden, der ihn hinderte, sich an den Oratorienaufführungen 1743 zu beteiligen. Im Sommer 1743 erholte er sich wieder nach einer Kur in Tunbridge Wells oder Cheltenham, die er beide mit Vorliebe aufsuchte. Im Sommer 1745 brach er wiederum zusammen. William Harris schreibt in einem Brief vom 25. August 1745 (Malmesbury Papers I, 3) von einem bevorstehenden Besuch Händels bei der Familie

Harris und von Händels Klagen über seinen Gesundheitszustand. Die Brüder Harris hatten einen herrschaftlichen Sitz in Salisbury, wo Händel oft zu Gaste war. James Harris, der älteste der Brüder, war ein begeisterter und kenntnisreicher Musikfreund, dem die jährlichen Musikfeste in Salisbury viel von ihrem Glanz verdankten. Seine Nachkommen sind die jetzigen Lord Malmesburys, in deren Familiengeschichte: „The Malmesbury Papers“ sich mancher Hinweis auf Händel findet. Neuerdings ist ein Brief von Thomas Morell, Händels Librettisten, veröffentlicht worden (Hist. Mss. Comm. Report XV. Appdx. pt. 2), in dem Morell bezeugt, daß eine Jephtha-Aufführung in Salisbury unter James Harris' Leitung die vorzüglichste war, die er je gehört hatte. Händel nahm des öfteren an öffentlichen und privaten Aufführungen in Salisbury teil. Der zweite Bruder Thomas Harris' war Jurist, der auf Händels Ersuchen des Meisters Testament als Zeuge unterzeichnete und von Händel mit einem Legat von 300 Pfund Sterling bedacht wurde.

Der Sommeraufenthalt im gastlichen Hause der Familie Harris in Salisbury in der ihm angenehmen Umgebung hat sicherlich dazu beigetragen, Händel wiederherzustellen. In den „Malmesbury Papers“ lesen wir vom Oktober 1745 ein paar Bemerkungen Lord Shaftesburys, die darauf schließen lassen, daß auch diesmal wieder, wie Jahre vorher, die Krankheit auch die geistige Klarheit des Meisters beeinträchtigt hatte: „Der arme Händel sieht etwas besser aus. Ich hoffe, er wird sich mit der Zeit erholen, obschon er im Kopf erheblich gestört ist (a good deal disordered in the head).“

STUART-AUFSTAND.—GELEGENHEITS-ORATORIUM

Gerade in diesen Tagen der Krankheit Händels, im August 1745, wurde London und ganz England durch ein sensationelles politisches Ereignis in die höchste Aufregung versetzt. Prinz Charles Edward Stuart, in Frankreich im Exil lebend, hatte seine Ansprüche auf den englischen Thron noch immer nicht aufgegeben. Für die lebende Generation war der schottische Kronprätendent wie ein Märchen aus alten Zeiten, und kein Mensch in England

nahm ihn für ernst. Um so größer die Überraschung, als eines schönen Tages im August 1745 sich in London das Gerücht verbreitete, der Stuart-Prinz wäre in Schottland angekommen und begeistert empfangen worden. In der Tat wälzte sich von Schottland her ein Aufstand näher und näher an London heran. England mußte an ernsthafte Abwehr denken. Aber der englische Heerführer Sir John Cope wurde in Schottland geschlagen, Edinburg huldigte dem Prinzen, und die Lage wurde immer bedrohlicher, als die Aufständischen die schottische Grenze überschritten und direkt auf London losmarschierten, unterwegs kaum ernsthaft aufgehalten. Die City zitterte: „Worte können nicht die Aufregung beschreiben, in der sich der Hof und die Stadt befinden," lesen wir in den „Malmesbury Papers" über das Ereignis. Im November war der Höhepunkt der Krisis erreicht. Die Bank von England wurde gestürmt und mußte zu dem Hilfsmittel greifen, den ängstlichen Kunden ihr Geld in kleiner Münze, in Sixpenny-Stücken auszuzahlen. König Georg bereitete sich zur Flucht vor und alles wurde für eine schleunige Abreise nach Hannover gerüstet. Die Advokaten von Middle Temple bildeten ein Freiwilligen-Regiment unter dem Kommando des Oberrichters Willes. Selbst die Habeas Corpus-Akte, der Grundstein der bürgerlichen Freiheit Englands, wurde für 6 Monate aufgehoben und eine peinliche Verfolgung aller „päpstlichen Priester oder Jesuiten" in die Wege geleitet. Die Theater blieben jedoch im Gange, zweifellos auf Verfügung der Regierung, um der allgemeinen Aufregung entgegenzuwirken. Obschon die Bühnen ihren gewöhnlichen Spielplan beibehielten, wurden natürlich Einlagen patriotischer Färbung oft gemacht. So sang z. B. der Tenorist Beard am 18. Oktober in Drury Lane Purcells „Genius of England". Unter einer Anzahl sonst kaum bekannter patriotischer Gesänge von J. F. Lampe und anderen, die nach Zeitungsberichten in den verschiedenen Theatern vorgetragen wurden, erscheinen auch Händelsche Stücke. Man kann es sich erklären, daß Händel, mit dem Haus Hannover so eng verbunden, die Lage auch für sein persönliches Wohlergehen und seine Kunst als höchst kritisch empfand. Am 14. November kündigt „Daily Advertiser" als Einlage am Schluß des Theaterstücks: „The Relapse" im Drury

Lane-Theater einen Chor an, „von Herrn Handel gesetzt für die Gentlemen Volunteers der Stadt London". Barclay Squire, dessen Sammlerfleiß die Einzelheiten dieser Episode aus entlegenen Quellen aufgestöbert hat, verdanken wir einen Neudruck dieses Kuriosums, das selbst der Gesamtausgabe entgangen ist. Man findet diesen kriegerischen Marschgesang Händels für das Londoner Freiwilligen-Korps als Beilage zu Squires Beitrag zur Riemann-Festschrift, 1909, abgedruckt: Der wohlgemeinte patriotische Erguß voll lauter Begeisterung, im „London Magazine" November 1745 erschienen, beginnt mit den Worten:

„Stand round, my brave boys
With heart and with voice,
And all in full chorus agree;
We'll fight for our king
And as loyally sing
And let the world know we'll be free."

Seine künstlerische Bedeutung ist nicht gerade hervorragend, doch ist er, unserer Kenntnis nach, eines der wenigen Stücke, die Händel in den Monaten seiner Krankheit geschrieben hat. Noch ein schönes Duett: „Ahi nelle sorti umane" (Nummer 20 in Bd. 23 der Gesamtausgabe) fällt in diese Zeit; es ist vom 31. August 1745 datiert.

Endlich, am 6. Dezember war der Bann gebrochen. Die schottischen Rebellen begannen an diesem Tage bei Derby ihren Rückzug, und zu Beginn des neuen Jahrs atmete man in London auf. Der Kampf Englands mit dem Stuart-Prinzen dauerte freilich noch Monate, und erst die blutige Schlacht bei Culloden, am 16. April 1746, entschied den Sieg des Hauses Hannover. Händel ist mit diesen Ereignissen durch ein größeres Werk verknüpft, das sogenannte „Gelegenheits-Oratorium" (Occasional Oratorio). Es ist oft angenommen worden, daß die Siegesfeier der Schlacht von Culloden den Anlaß zu dem neuen Chorwerk gegeben hat. Da die erste Aufführung in Covent Garden indes schon am 14. Februar 1746 stattfand, ist die Annahme irrig, und als „Gelegenheit" des Oratoriums muß man wohl die Erleichterung annehmen, die London empfand, als die Gefahr der Überrumpe-

lung vorbei war. Der Reverend William Harris, jüngster der Händel so nahestehenden Brüder, schreibt am 8. Februar seiner Frau: „Gestern früh war ich in Händels Haus zur Probe seines neuen Oratoriums. Es ist seiner im hohen Maße würdig, was, wie Du zugeben wirst, ein außerordentliches Lob bedeutet. Für die Gesänge hat er nur drei Stimmen — Francesina, Reinhold und Beard; seine Instrumentenschar ist nicht sehr hervorragend — Du Feche (Defesch) ist sein erster Geiger, und was die anderen betrifft, so konnte ich nicht erfahren, wer sie sind, und ich fürchte, in diesem Artikel wird die Schwäche der Aufführung liegen. Die Textworte seines Oratoriums sind der Bibel entnommen, aber von ganz verschiedenen Stellen her, und beziehen sich auf die Flucht der Rebellen und unsere Verfolgung. Hätte der Herzog seine Sache nicht siegreich durchgeführt, dann hätte man dies Oratorium nicht herausbringen können.“ Auch noch in anderer Hinsicht macht sich die Gelegentlichkeit dieses Oratoriums geltend, indem Händel sich die Arbeit erleichterte und etwa die Hälfte der Partitur mit Entlehnungen aus Israel in Ägypten bestritt. Die Anspielung an Arnes „Rule Britannia“ bei den Worten: „Wars shall cease, welcome peace“ ist ein Pinselstrich unmittelbaren Lokalkolorits. Der Erstaufführung des neuen Oratoriums folgten zwei Wiederholungen, „um den Subskribenten Ersatz zu leisten für die Konzerte, um die sie in der vergangenen Saison zu kurz gekommen sind“.

Die vollständige Niederwerfung der schottischen Rebellen dankte das Haus Hannover dem Herzog von Cumberland, der mit unbeugsamer Tatkraft, aber auch mit furchtbarer Rücksichtslosigkeit und Grausamkeit den Feldzug in Schottland führte. Eine wahre Schreckenszeit setzte in England ein, mit Stumpf und Stiel rottete die Regierung alle Anhänger der Stuarts aus. Der eiserne Herzog von Cumberland erwarb sich durch sein blutiges Regiment bei den eigenen Soldaten den Beinamen „der Schlächter“ (Bill the butcher). Am 25. Juli 1745 berichtet „London Magazine“ über den triumphalen Einzug des Herzogs in London, der als Retter des Vaterlandes aufs überschwänglichste gefeiert wurde. In Vaux-halls Gardens ließ sich auch Händel vernehmen mit einem „Song of Victory over the Rebels by his

Royal Highness the Duke of Cumberland". Den sehr mittelmäßigen Text hatte ein Poetaster John Lockman verfaßt. Auch dies in der Gesamtausgabe fehlende Stück: „From scourging Rebellion and baffling proud France" hat uns Barclay Squire in einem Neudruck mitgeteilt.

ENDGÜLTIGER SIEG. — JUDAS MACCABAEUS

Eine ungleich wertvollere Auswirkung als in diesem wenig bedeutenden Gelegenheitsstück fand die entscheidende Schlacht von Culloden in Händels „Judas Maccabaeus". Schon im Juli und August 1746 entstand die neue Partitur, von Händel bestimmt zur Verherrlichung des englischen Sieges. Die erste Aufführung fand jedoch erst am 1. April 1747 statt. In der Zwischenzeit war London durch den an dramatischen Zwischenfällen so reichen Hochverratsprozeß gegen den Lord Lovat wieder so sehr in Erregung gehalten, daß man für ratsam fand, die schon geplante Aufführung des neuen Werks mehreremal zu verschieben.

Den Text zum Judas Maccabaeus schrieb der Geistliche Thomas Morell, der nunmehr in die Reihe der Händelschen Librettisten tritt. Mehrere der späteren Oratorientexte sind sein Werk. Ein in späteren Jahren von Morell geschriebener Brief (von Streatfield zitiert) bringt etliche Einzelheiten über seinen Verkehr mit Händel: „Es gab eine Zeit, in der die Maxime galt, daß nur Unsinn zur musikalischen Komposition tauglich sei. Obschon diese Meinung aufkam, noch bevor die Oratorien Mode wurden, so kann sie doch dem Oratoriendichter einigermaßen zur Entschuldigung dienen, besonders im Hinblick auf die Abänderungen, denen er sich fügen muß, wenn der Komponist hochmütigen Geistes ist und nur eine mangelhafte Bekanntschaft mit der englischen Sprache hat." Richten diese Worte ihre Spitze gegen Händel, so geben uns die folgende eine zweifellos sehr lebenswahre Schilderung vom Verkehr mit Händel und Einzelzüge aus der Vorgeschichte des Judas Maccabaeus: „Ich selbst, so sehr ich die Musik liebe, hätte von mir aus nie mich an eine solche Sache gemacht (bei der aus den angegebenen Gründen wenig Ehre einzulegen ist), wenn nicht Herr Händel

1746 sich an mich gewandt hätte, als ich mich in Kew aufhielt, und seine Aufforderung nicht bekräftigt hätte durch die Ehre einer Empfehlung des Prinzen Friedrich. Daraufhin glaubte ich der Aufgabe ebensosehr gewachsen zu sein wie meine Vorgänger, und innerhalb von zwei oder drei Tagen brachte ich ihm den ersten Akt des Judas Maccabaeus, mit dem er einverstanden war. ‚Gut,‘ sagte er, ‚und wie werden Sie fortfahren?‘ — ‚Nun, wir müssen uns einen Kampf vorstellen, in dem die Isrealiten gesiegt haben, und somit beginnen Sie mit einem Chor: Gefallen ist der Feind! oder ähnlich.‘ — ‚Nein,‘ sagte er, ‚ich will es so haben,‘ und dabei begann er auf dem Klavier zu spielen, wie das Thema jetzt ist. — ‚Nun, weiter!‘ — ‚Ich bringe Ihnen morgen mehr.‘ — ‚Nein, jetzt bald.‘ — Also etwa: ‚So fallen deine Feinde, Herr!‘ — ‚Das ist richtig,‘ und dabei spielte er das Stück immer weiter, so wie wir es in dem bewundernswerten Chor finden . . . Der Judas Maccabaeus war als eine Huldigung für den Herzog von Cumberland geplant, als er siegreich aus Schottland zurückkam. Ich hatte mehrere darauf bezügliche Anspielungen eingelegt, aber sie wurden schließlich fortgelassen, um das Werk nicht zu lang zu machen. Der Herzog jedoch sandte mir durch Herrn Poyntz ein schönes Geschenk. Der Erfolg des Oratoriums war sehr groß, und ich habe oft gewünscht, daß ich zu Anfang im Scherz das Benefiz der dreißigsten Aufführung mir ausgebeten hätte, anstatt der dritten. Ich bin gewiß, er hätte mir die Bitte gewährt. An jenem Abend betrug die Einnahme 400 Pfund. Er hinterließ mir jedoch ein Legat von 200 Pfund.“

Der Judas Maccabaeus brachte schließlich zuwege, was keinem Werk vorher gelungen war: die öffentliche Meinung ernannte Händel zum Manne ihres besonderen Vertrauens. Die Intrigen der hochadligen Kreise verloren ihre Kraft, seitdem Händel erkannt hatte, daß seine Kunst sich eigentlich an die weiten bürgerlichen Kreise richte. Der gewaltige volkstümliche Erfolg des Judas Maccabaeus gab den Ausschlag. Von dieser Zeit an bemühte sich Händel nicht mehr um die Gunst der Aristokratie, seine Konzerte rechneten nicht mehr auf Subskribenten mit hochtönenden Namen; sie waren nunmehr Veranstaltungen demokratischen Geistes, hießen jedermann willkommen, der hin-

kommen mochte. Händel kam in die Mode, seine Konzerte waren Ereignisse, zu denen sich das Volk drängte. Die hämischen Verspottungen, die niederträchtigen Angriffe aus dem Hinterhalt, zum Schweigen gebracht, machten einer allgemeinen Verehrung Platz: die Engländer sahen Händel nicht mehr als einen Fremden an, sondern als einen der Ihren. Er war eine populäre Erscheinung geworden, einer jener urwüchsigen Volkshelden, die gleichzeitig zutrauliche Verehrung und achtungsvolle Scheu um sich zu verbreiten wissen. Die englische Roman-, Memoiren- und dramatische Literatur von etwa 1746 an gibt uns einen Maßstab für die Größe und Wesensart des Händelschen Ruhms durch die Art, wie sie nebenbei Händel und das Oratorium als etwas Selbstverständliches behandelt, das, näherer Erklärung nicht mehr bedürftig, ein Teil der Londoner gutbürgerlichen Lebensführung geworden ist, zum Lokalkolorit des Londoner Lebens gehört. So finden sich bei Fielding, Smollett, Sheridan u. a. eine Anzahl von Hinweisungen auf Händel.

HÄNDEL UND GLUCK. — LETZTE ORATORIEN

Der Sieger der Schlacht von Culloden wurde nicht nur von Händel musikalisch gefeiert. Auch Gluck fand es 1747 bei seinem Londoner Debüt empfehlenswert, an die nationale Begeisterung jener Tage zu appellieren. Gluck war 1745 von Lord Middlesex, dem Direktor der Oper nach London eingeladen worden. Als er eintraf, war das Operntheater geschlossen, die Stadt in der Siedehitze nationaler Erregung gegen die Papisten. Die italienischen Sänger und Gluck als Katholiken taten wohl daran, sich zunächst still zu verhalten. Schließlich erhielt Lord Middlesex vom König die Erlaubnis zur Wiedereröffnung der Oper. Man mußte aber der Volksstimmung Rechnung tragen, und so kam der Librettist Abbé Vanneschi dazu, die „Caduta de' Giganti“ für Gluck zu schreiben, eine zweiaktige Serenata, die dem Helden des Tages, Lord Cumberland, huldigt durch eine Reihe nicht mißzuverstehender Anspielungen in mythologischer Verkleidung. Dem Aufstand der Giganten folgt ihr Sturz durch die Kraft der Götter, in einem Chor an die Freiheit klingt das Werk aus. Allgemein

bekannt ist Händels abfälliges Urteil über Gluck: „Der Kerl versteht von Kontrapunkt ebensoviel, wie mein Koch Waltz!“ Um aber sowohl Gluck wie Händel ihr Recht zu geben, ist es wohl nötig, diesen Ausspruch richtig zu werten, ihm nicht eine übertriebene Bedeutung beizulegen. Händel in seiner Derbheit liebte eine burschikose Ausdrucksweise und sagte in der hitzigen Aufwallung seines Gemüts so manches, was man nicht auf die Goldwage legen darf. Man vergißt meistens, daß schon Burney diesen Ausspruch Händels mit folgendem Kommentar begleitet hat: „Das Urteil des gegen fremdes Verdienst nicht selten unduldsamen Händel war nach Anhörung dieser Oper allzu streng und unfein, als daß wir es hier zu wiederholen geneigt sein sollten, indem es sowohl Händeln, als auch dem im Gärungsprozeß begriffenen Gluck nicht zur Ehre gereicht.“ Die tatsächliche Nachprüfung der Gluckschen Musik ist nicht leicht, da eine Partitur nicht bekannt ist, bei Walsh nur ein paar Arien gedruckt wurden.

Gluck kam in derselben Spielzeit mit einer zweiten Oper „Artamenes“ noch in London heraus, neben Lampugnani und Galuppi. Gluck machte Händel persönlich seine Aufwartung mit seiner Opernpartitur, und bei dieser Gelegenheit zeigte sich Händel von freundlicher Kollegialität. Nach Durchblättern der Partitur sagte Händel: „Sie haben sich mit Ihrer Oper zu viel Mühe gemacht. Hier in England ist das wahre Zeitverschwendung. Was die Engländer lieben, ist etwas, wozu sie Takt schlagen können, etwas, was geradenwegs mitten ins Trommelfell einschlägt.“ Daraufhin soll Gluck die Instrumentierung des Schlußchors dem Händelschen Rat entsprechend abgeändert haben. Welches auch immer der Eindruck gewesen sein mag, den Händel von dem jungen Gluck empfangen hat: das eine ist sicher, daß Händel für Gluck den größten Eindruck seines Lebens bedeutete. Darüber belehren uns die Memoiren des mit Mozart befreundeten irischen Sängers Michael Kelly, der in Wien in Glucks „Iphigenia in Tauris“ sang. Von einem Besuch bei Gluck erzählt er: „Eines Morgens, als ich mit ihm gesungen hatte, sagte er: ‚Folgen Sie mir nach oben, und ich werde Ihnen jemand zeigen, dem nachzueifern ich mich mein ganzes Leben hindurch ernstlich bemüht habe.‘ Ich folgte ihm in sein Schlafzimmer, und gegenüber dem Kopfende

des Bettes sah ich ein lebensgroßes Porträt Händels in reichem Rahmen: ‚Dies,‘ sagte er, ‚ist das Bildnis des göttlichen Meisters unserer Kunst. Wenn ich morgens die Augen öffne, dann blicke ich mit ehrfürchtiger Scheu auf ihn und huldige ihm, und Ihr Land verdient höchstes Lob, weil es sein gigantisches Genie so geachtet und geliebt hat.‘“

Auch ein persönliches Zusammenwirken Glucks und Händels ist bezeugt. Am 25. März 1746 fand im Haymarket-Theater wahrscheinlich zu wohltätigem Zweck ein Konzert der Tonkünstlergenossenchaft statt mit folgendem Programm: Ouvertüre zu Glucks Oper „Caduta de' Giganti“; vier Arien aus dieser Gluckschen Oper, gesungen von Glucks Opernsängern Jozzi, Ciacchi, den Sängerinnen Imer, Pompeati; drei Arien von Händel aus dem Alexander-Fest und Samson, gesungen von Monticelli und der Frasi; verschiedene Instrumentalsoli, vorgetragen von dem Fagottisten Carbonelli, von Miller, Vincent, Weidemann; zum Schluß ein Orgelkonzert, von Händel gespielt.

Neuerdings ist festgestellt worden (bei Streatfield), daß an dem enormen Erfolg des Judas Maccabaeus die Londoner Juden erheblich beteiligt waren. Sie empfanden dies Werk als Verherrlichung ihres Volksstamms und gehörten von da an zu Händels ergebensten Bewunderern. Mit seiner charakteristischen praktischen Geschäftstüchtigkeit nützte Händel die Sachlage sofort aus und versuchte aus der neu gewonnenen jüdischen Kundschaft Kapital zu schlagen, indem er auf ein neues, dem jüdischen Rassenstolz schmeichelndes Thema sann. So verfiel er mit seinem getreuen Morell auf Alexander Balus, dessen Stoff wiederum dem Buch der Makkabäer entnommen ist. Aus Morells Bericht über die Entstehung dieser Partitur (sie wurde im Juni und Juli 1747 geschrieben, am 9. März 1748 zum erstenmal gehört) seien ein paar charakteristische Sätze hier wiedergegeben: „Der dritte Teil beginnt mit einer unvergleichlichen Arie im affettuoso-Stil, untermischt mit dem folgenden Chorrezitativ. Was die letzte Arie angeht, so kann ich mich nicht enthalten Ihnen zu sagen, daß Herr Händel beim ersten Lesen laut ausrief: ‚Ihre verfluchten Jamben!‘ — ‚Regen Sie sich nicht auf, es sind Trochäen‘. — ‚Trochäen, was sind Trochäen?‘ — ‚Nun, das Umgekehrte von

Jamben, wenn man in jeder Zeile eine Silbe ausläßt, wie z. B. wenn man anstatt: „Convey me to some peaceful shore" so schreibt: „Lead me to some peaceful shore" — ‚So etwas wünsche ich.' — ‚Ich werde in das Wohnzimmer gehen und sogleich die Änderung vornehmen.' Ich ging herunter und kam nach drei Minuten mit den abgeänderten Versen zurück; er fand sie nun genau, wie er sie wollte, und setzte sie aufs entzückendste in Musik, mit der Begleitung in einem Achtel und drei Achteln Pause."

Alexander Balus, obschon reich an Feinheiten des Satzes und des Kolorits, weckte nicht die gleiche Begeisterung wie Judas Maccabaeus. Mit seinem nächsten Werk, dem „Josua" (im Juli und August 1747 geschrieben, am 23. März 1748 zum ersten Male aufgeführt) fand Händel wiederum laute und andauernde Zustimmung. Thomas Morell hatte wiederum den Text verfaßt. Über zwei der berühmtesten Nummern sind uns bezeichnende Anekdoten erhalten. Das weltbekannte „See the conquering hero comes", hat Händel für Josua komponiert und erst nachträglich in den Judas Maccabaeus herübergenommen. Miß Hawkins erzählt, daß Händel das eben komponierte Stück Sir John Hawkins vorgespielt habe mit der Frage, wie es ihm gefiele: „Nicht so gut, wie manche andere Ihrer Sachen," lautete die Antwort. „Mir auch nicht," sagte Händel, „aber Sie werden es erleben, junger Mann, daß dies Stück beim Publikum berühmter sein wird, als meine anderen guten Sachen". Der Musiker Shield erzählt in seiner „Introduction to Harmony" von einer Fahrt, die er gemeinsam mit Haydn von London nach Taplow machte. Das Gespräch kam auf den am Abend vorher aufgeführten Josua von Händel, und mit Bezug auf den Chor: „The nations tremble" sagte Haydn, er sei lange mit Musik vertraut, aber bis dahin hatte er nur halb gewußt, was sie vermöge, und es sei ihm ganz klar, daß nur ein einziger Künstler die Inspiration einer so erhabenen Komposition gehabt hätte oder auch jemals würde haben können. Haydns Gesicht hätte beim Anhören der Musik den Ausdruck einer erstaunten Verzückung angenommen.

„Susanna", am 10. Februar 1749 zum ersten Male aufgeführt, schlug besonders stark ein. Nach Lady Shaftesburys Mitteilung schätzte man die Einnahme aus dieser Aufführung auf 400 Pfund.

Kurz darauf, am 17. März 1749, erschien „Salomo“ zum ersten Male. Man hat den Text ohne genügenden Grund Morell zugeschrieben; auch der Textdichter der Susanna ist nicht genannt. Die Saison brachte nicht weniger als 17 Oratorienaufführungen, und zwar Susanna viermal, Salomo dreimal, Samson und Messias je viermal und Herakles zweimal.

Wieder war ganz London in Aufregung, diesmal aus freudigem Anlaß, als man die Feier des im Oktober 1748 geschlossenen Friedens von Aachen in London festlich beging. Ein Feuerwerk von größten Ausmaßen, monatelang vorbereitet, war das Ereignis des Tages. Der berühmte Architekt und Dekorateur Chevalier Servandoni erbaute im Green Park eine regelrechte dorische Tempelfassade von 114 Fuß Höhe und 410 Fuß Länge als Gerüst für das Feuerwerk. Händel wurde beauftragt, die nötige Musik zu liefern, und so kam die Feuermusik zustande. Am 27. April 1749 ging das Feuerwerk mit Händels Musik endlich vonstatten. Horace Walpole erzählt uns, daß eine Woche vorher schon London wie ein Jahrmarkt aussah, die Straßen gedrängt von Menschen, die aus allen Gegenden Englands zusammenströmten, überall Tribünen. Händel veranstaltete eine öffentliche Hauptprobe seiner Musik eine Woche zuvor in Vauxhall Gardens, die einen sensationellen Zulauf hatte. „Gentlemens Magazine“ berichtet von 12 000 Hörern. Allerdings gab ihnen Händel die Fülle zu hören, ein Riesenorchester von zusammen 56 Trompeten, Hörnern, Serpent, Oboen, Fagotten. Einen Monat später wird die Feuermusik wiederholt, mit einem neuen Anthem: „Blessed are they that consider the poor“ und Stücken aus Salomo, zum Besten des Findling-Hospitals, das Händels Wohltätigkeitssinn seit Jahren schon so viel Hilfe verdankte. Im Mai 1749 stiftete er dem Hospital eine neue Orgel, die er am 1. Mai 1750 einweihte, als er bei der ersten Messias-Aufführung seit Jahren zum erstenmal wieder den Orgelpart selbst spielte.

Erst von dieser Zeit an hat der Messias in London festen Fuß gefaßt. Jahr für Jahr bis zu seinem Tode führte Händel den Messias zum Besten des Hospitals auf, jedesmal der Anstalt eine Summe von etwa 500 Pfund zuweisend. Es wurde vorzeitig bekannt, daß Händel in seinem Testament dem Findlingshospital

die Partitur und Stimmen seines „Weihefestspiels" vermacht habe, was so viel bedeutete wie ein Privileg zur alleinigen Aufführung des Messias. Um jedoch ganz sicher zu gehen, bemühte sich der etwas übereifrige und habgierige Vorstand des Hospitals schon zu Händels Lebzeiten um eine Bestätigung seines Privilegs durch das Parlament. Darob geriet Händel in Wut und schrie: „Zum Teufel! Was wollen die Findlinge mit meinem Oratorium im Parlament? Zum Teufel! Meine Musik soll nicht zum Parlament gehen!"

Das nächste Oratorium Händels, die „Theodora" entstand im Juni und Juli 1749. Die erste Aufführung am 16. März 1750 stand unter einem unglücklichen Stern, weil London schon wieder in einer Panik war. Zu Anfang des Jahres war die Londoner Bevölkerung in einer abergläubischen Furcht vor Erdbeben — sei es mit, sei es ohne einen realen Grund —, und zu Tausenden verließen die Leute die Stadt, um der vermeintlichen Einsturzgefahr zu entgehen. Händels Theodora-Premiere blieb also halb leer. Wiederum gibt uns Morells schon erwähnter Bericht etliche Streiflichter zur Theodora, die Händel „mehr schätzte als irgendein anderes seiner Oratorien". Auf die Frage, ob er den großen Chor aus Messias nicht als sein Meisterstück ansehe, kommt die Antwort: „Nein, ich stelle den Chor am Schluß des zweiten Theodora-Aktes: He saw the lovely youth weit höher." Das Gespräch kam dann auf den schlechten Besuch der Theodora-Aufführungen. Ein begeisterter Liebhaber wollte ein Opfer bringen und für die nächste Aufführung alle Logen mit Beschlag belegen. Mit grimmiger Selbstironie erwiderte Händel: „Er ist ein Narr; die Juden werden nicht kommen (wie zum Judas), weil die Geschichte christlich ist, und die Damen werden nicht kommen, weil sie tugendhaft ist." Burney erzählt mit Bezug auf Theodora, daß gewisse Freunde Händels nicht einmal auf geschenkte Eintrittskarten in die Theodora gehen wollten, während sie sich um Karten zum Messias rissen. „Oh your servant, meine Herren," fuhr Händel sie in seinem sonderbaren englisch-deutschen Kauderwelsch an, „you are damnable dointy! You would not go to Theodora. There was room enough to dance there, when that was performed". Ein anderes Mal spottete er über das leere

Haus: „Es schadet nichts, die Musik wird desto besser klingen.“ Kein Zweifel, daß Händel die Theodora besonders hoch einschätzte.

Der denkwürdigen Messias-Aufführung am 1. Mai 1750 im Findlingshospital folgte nach vierzehn Tagen eine Wiederholung. Juni und Juli dieses Jahres waren in Anspruch genommen durch die Arbeit an dem „musical interlude“, „Die Wahl des Herakles“, in dem Händel erhebliche Teile einer Partitur verwertete, die er kurz zuvor zu Smolletts Drama „Alceste“ geschrieben hatte, dessen Aufführung sich jedoch zerschlagen hatte.

Am 5. Juli 1750 trat er seine letzte Reise nach Deutschland an. Leider sind Einzelheiten über diese Fahrt nicht bekannt geworden. Nur von einem Unfall, den der Meister durch Umkippen seines Reisewagens zwischen dem Haag und Haarlem erlitt, berichtet eine Notiz vom 21. August 1750 im „General Advertiser“. Er kam dabei erheblich zu Schaden („he was terribly hurt“), erholte sich jedoch bald wieder. Gern wüßte man Näheres über Händels Beziehungen zu Holland und zur holländischen Kunst. Händel galt als Liebhaber und Kenner der Malerei, besonders der holländischen, und hatte sein Haus in London mit kostbaren Gemälden geschmückt. Insbesondere verehrte er Rembrandt, und besaß eine Anzahl herrlicher Bilder dieses Meisters.

Um diese Zeit tauchte die einst so bewunderte Cuzzoni wieder in London auf. Sie war nunmehr ein Schatten ihrer Glanzzeit, gealtert, gebrochen in körperlichen Kräften, in ihrer Kunst, verbittert. Das leidenschaftliche, rachsüchtige Weib hatte ihren aus Händels ersten Londoner Jahren bekannten Gatten Sandoni in Venedig vergiftet, war mit knapper Not der Todesstrafe für Mord entronnen, und hatte den Abstieg ihrer Kunst besonders in Deutschland, in Hamburg und Stuttgart erlebt. Händel ließ sie aus Mitleid noch einmal im Messias singen, ohne daß sie besonderen Eindruck machte. Einige Jahre darauf starb sie in großem Elend in Bologna.

Eine amüsante Impression von Händels Konzerten gibt eine Briefstelle der französischen Schriftstellerin Madame du Boccage, datiert London, den 15. April 1750 (mitgeteilt in der Londoner „Musical Times“, 1. Dezember 1909): „Das Oratorium oder das

Geistliche Konzert gefällt uns sehr. Englische Textworte werden von italienischen Sängern gesungen und mit einer Menge von Instrumenten begleitet. Händel ist die Seele. Wenn er eintritt, dann werden ihm zwei Wachskerzen vorangetragen, die auf die Orgel gestellt werden. Unter lautem Beifallklatschen nimmt er Platz, und die ganze Kapelle beginnt genau im selben Moment zu spielen. Als Zwischenspiele läßt er Orgelkonzerte eigener Komposition hören, die er entweder allein spielt oder mit Orchesterbegleitung. Diese Konzerte sind gleichermaßen bewundernswert wegen ihrer Harmonie wie ihrer Ausführung."

LETZTE JAHRE. — BLINDHEIT. — TOD

Während der Arbeit am „Jephtha" beginnt sein Gesicht zu schwinden. Es ist nicht bekannt, ob Händel schon früher über Augenschwäche klagte. Das von Chrysander als kostbare Beigabe zur Gesamtausgabe photographisch reproduzierte Jephtha-Autograph gibt erschütternde Belege über den Fortschritt des Leidens. Im zweiten Akt verliert die Handschrift die gewohnte Klarheit und Festigkeit. Bei dem ergreifenden Schlußchor des zweiten Akts „Wie hart, wie dunkel, Herr, ist dein Beschluß", vermerkt Händel: „Bis hierher, den 13. Februar 1751 verhindert worden, wegen des Gesichts meines linken Auges." Zehn Tage darauf, nach seinem Geburtstage: „Den 23. etwas besser worden, wird angefangen." Fünf Tage brauchte der sonst so rasche Schreiber für diesen Chor allein. Nach vielerlei Stockungen wird die Partitur erst am 30. August abgeschlossen. Um diese Zeit sieht er so schlecht, daß an Schreiben nicht mehr zu denken war. Die vielen Unterbrechungen hängen vielleicht auch mit einem neuen Ausbruch jener geistigen Krankheit zusammen, die Händels Leben mehrfach verdüstert hat, wenn auch nur vorübergehend und auf kürzere Zeit. Am 18. April und am 16. Mai 1751 wirkt Händel noch in zwei Messias-Aufführungen an der Orgel für das Findlingshospital mit. Im Frühling verbrachte er einige Zeit im Bad Cheltenham, kehrte am 13. Juni nach London zurück, in seinem körperlichen Zustand, wie es scheint, erheblich gebessert, denn er setzte sich nun wieder an die Jephtha-Partitur. Gegen

Ende des Jahres war er auf einem Auge völlig blind; Samuel Sharp, der Augenarzt an Guys Hospital stellte die Diagnose auf gutta serena und gab wenig Hoffnung. Schmerzhafte Operationen hielt Händel dreimal aus, ohne Erfolg zu verspüren, trotz vorübergehender Besserung. Am 30. Januar 1753 berichtet „London Evening Post“ von Händels völliger Erblindung.

Händel hätte nicht Händel sein müssen, um sich vom Unglück niederwerfen zu lassen. Nach einer Zeit völliger Niedergeschlagenheit riß er sich mit dem Mut und der Tatkraft seiner großen Seele wieder empor, rang mit dem Übel, stellte sich auf die unabänderlichen Tatsachen um und begab sich wieder an seine Arbeit. Der jüngere Schmidt, Sohn seines Amanuensis Joh. Christoph Schmidt, wurde von einer Reise ins Ausland zurückgerufen, stellte seine erprobte Kraft völlig in den Dienst des Meisters, und so gelang es, die Oratorienaufführungen wieder in Gang zu bringen. Burney erzählt, daß Händel um diese Zeit andauernd übte, um seine Orgelkonzerte auswendig zu lernen. Später jedoch zog er vor, bei den Oratorienaufführungen sich auf seine unvergleichliche Improvisationskunst zu verlassen. Coxe erzählt in seinen „Anecdotes of Handel“ von der tiefen Ergriffenheit des ganzen Publikums, als in einer Samson-Aufführung der blinde Meister an der Orgel sitzend lauschte, wie Beard mit rührendem Ausdruck die wundervolle Stelle sang: „Total eclipse! no son, no moon“, jene ahnungsvolle Hindeutung auf das eigene Schicksal. Das Gegenstück dazu finden wir ebenfalls bei Coxe. Um Händel etwas zu trösten, erinnerte der Arzt den Meister an die vielbewunderte Geschicklichkeit des seit der Kindheit erblindeten Musikers John Stanley. Mit einem Ausbruch seines prachtvollen, schlagfertigen Humors erwiderte der Meister laut lachend: „Mr. Sharp, haben Sie nie die Bibel gelesen? Haben Sie den Spruch vergessen: Wenn der Blinde den Blinden führt, dann fallen sie beide in den Graben?“ Später jedoch arbeitete Händel mit dem blinden Kollegen Stanley zusammen, und nach Händels Tode teilten sich Schmidt und Stanley in die Leitung der Oratorienaufführungen.

In den Jahren seiner Blindheit hat Händel wenig Neues geschaffen. Der Jephtha blieb seine letzte Neuschöpfung. Abänderungen in den Oratorien nahm er bisweilen vor. Die bedeutendste

Arbeit dieser Jahre ist die dritte Fassung seines Jugendwerks aus römischen Tagen „Il Trionfo del Tempo". Wie diese Partitur seinen Eintritt in die große Kunst bezeichnet, so wandte der gereifte Meister in der Mitte seiner Laufbahn den sinnenden Blick wieder auf sie, als er sie 1737 umarbeitete und erweiterte. Und auch den Abschluß seines gewaltigen Lebenswerks bedeutet diese seine ganze Laufbahn umspannende Partitur. Unter dem Titel: „The triumph of Time and Truth" übersetzte Morell den Text ins Englische. Händel fügte 17 neue Stücke ein, teils Umarbeitungen aus früheren Werken, teils ganz neue Kompositionen. Unter diesen, wahrscheinlich Schmidt in die Feder diktierten Stücken befindet sich das großartige Duett mit Chor: „Sion now her head shall raise", nach Burney die letzte Händelsche Komposition, und ihres Schöpfers völlig würdig, wennschon einen Bononcinischen Einfall nutzend. 1758 nahm Händel dies Stück in den Judas Maccabaeus auf. Der alte Schmidt, der nahezu ein halbes Jahrhundert hindurch Händel im täglichen Leben näher gestanden hatte als irgendein anderer Mensch, kam in den letzten Jahren des Meisters aus unbekannter Ursache, während eines Kuraufenthalts in Tunbridge Wells mit ihm in einen solchen Streit, daß Händel die Absicht äußerte, seinen alten Jugendfreund zu enterben zugunsten des jüngeren Schmidt. Kaum hatte dieser Händels Absicht erfahren, so drohte er den Meister zu verlassen und sich nicht mehr um die Oratorienaufführungen zu kümmern. Händel sah ein, daß er seinen jungen Freund in den üblen Verdacht bringen könnte, die Erbschaft seines Vaters erschleichen zu wollen, und reichte dem alten Freund die Hand zur Versöhnung. 1755 spielte Händel, wie Mrs. Delany berichtet, noch in einem Konzert bei Mrs. Donnelan und 1756 half er Bernard Granville mit seinem Rat beim Bau einer Orgel.

Das Ende kam plötzlich und unerwartet.

Über Händels Tod und Begräbnis geben die Londoner Zeitungen vom April 1759 einige Einzelheiten, die in einem Artikel der Londoner „Musical Times" (1. April 1909) zusammengestellt sind. Händel erschien zum letztenmal in der Öffentlichkeit bei der Messias-Aufführung am 6. April. Schon schwer erkrankt, leitete er dennoch diese Aufführung, die letzte des sehr erfolg-

reichen Oratorienzyklus des Winters, der nicht weniger als zwei Aufführungen von Salomon, eine von Susanna, zwei von Judas Maccabaeus und drei des Messias umfaßte. Händel hatte die Absicht, nach der letzten Messias-Aufführung zur Kur nach Bath zu reisen, fühlte sich aber zu schwach für die Reise. Es wird berichtet, daß Händel, als er sein Ende herannahen fühlte, sich äußerte: „Ich möchte am Karfreitag sterben, in der Hoffnung, mit meinem lieben Gott, meinem gnädigen Herrn und Heiland am Tage seiner Auferstehung mich zu vereinen.“ Einen Tag darauf, Sonnabend, den 14. April 1759, gegen 8 Uhr früh, starb Händel in seinem Haus Brook-street, Grosvenorsquare. Erst sollte er auf dem Kirchhof des Findlinghospitals begraben werden, zu dessen Vorstandsmitgliedern er gehörte und das er er auch in seinem Testament bedachte. Doch schließlich erwies man dem großen Meister die außerordentliche Ehrung einer Beisetzung in der Westminster-Abtei, wo Englands große Toten ruhen. Freitag, den 20. April, um 8 Uhr abends fand die Totenfeier statt, zelebriert von Dr. Zachary Pearce, dem Bischof von Rochester. Die vereinigten Chöre der Chapel Royal, der St. Pauls-Kathedrale und der Westminster-Abtei sangen dabei merkwürdigerweise keine Händelsche Musik, sondern das allerdings erhabene Funeral Anthem von Dr. Croft. Mehr als dreitausend Besucher drängten sich zu der Trauerfeier. Händels Ruheplatz liegt im Südflügel, zu Füßen des Duke of Argyle. Eine Eintragung im Geschäftsbuch des Begräbnisbeamten an Westminster bemerkt, daß zu Füßen von Händels Sarg rechts und links noch Raum für „gute Gräber“ sei. Erst 111 Jahre später, 1870, ist dieser Raum ausgenutzt worden, und nun ist Charles Dickens der stille Nachbar Händels geworden. Als man Dickens' Grab 1870 bereitete, wurde der rote Samt von Händels Sarg sichtbar.

Der folgende poetische Nachruf erschien im „Gazetteer and London Daily Advertiser“, datiert Lincoln's Inn, 16. April 1759:

„To melt the soul, to captivate the ear,
(Angels his melody might deign to hear)
T'anticipate on Earth the joys of Heaven,
Was Handel's task; to him the pow'r was given!

Ah! when he late attuned Messiah's praise,
With sounds celestial, with melodious lays;
A last farewell his languid looks expresst,
And thus methinks th'enraptured crowd addresst:
‚Adieu, my dearest friends! and also you,
Joint sons of sacred harmony, adieu!
Apollo, whisp'ering, prompts me to retire,
And bids me join the bright seraphic choir!
O for Elijah's car, great Handel cry'd';
Messiah heard his voice — and Handel dy'd."

H—y.

Der Hinweis auf Elias' feurigen Wagen in der vorletzten Zeile in Verbindung mit dem großen Oratorienmeister Händel ist nicht ohne Interesse. Hat Händel vielleicht einmal die Absicht geäußert, den Elias-Stoff oratorisch zu behandeln?

Händels Testament ist vom 1. Juni 1750 datiert, mit Kodizillen versehen vom August 1756, März und August 1757, April 1759. Es lautet:

In the Name of God Amen.

I George Fréderic Handel considering the Uncertainty of human Life doe make this my Will in manner following.

Viz.

I give and bequeath unto my Servant Peter le Blond, my Clothes and Linnen, and three hundred Pounds sterl. and to my other Servants a year Wages.

I give and bequeath to Mr. Christopher Smith my large Harpsicord, my little House Organ, my Musick Books, and five hundred Pounds Sterl.

Item I give and bequeath to Mr. James Hunter (ausgestrichene Zeile) five hundred Pounds Sterl.

I give and bequeath to my Cousin Christian Gottlieb Handel of Coppenhagen one hundred Pounds Sterl.

Item I give and bequeath to my Cousin Magister Christian August Rotth of Halle in Saxony one hundred Pounds Sterl.

Item I give and bequeath to my Cousin the widow of George Taust, Pastor of Giebichenstein near Halle in Saxony three hun-

dred Pounds sterl. and to her six children each two hundred Pounds sterl.

All the rest and residue of my Estate in (ausgestrichen) Bank anunity's or of whatsoever kind or nature.

I give and bequeath unto my Dear Niece Johanna Friderica Floerken of Gotha in Saxony (born Michaëlsen in Halle) whom I make my sole Exec. of this my last Will.

In wittness whereof I have here unto set my hand this 1 day of June 1750. George Fréderic Handel.

HÄNDEL-BILDNISSE

Händels Grabstätte bezeichnet ein großes Denkmal von Roubiliac gemeißelt. Es zeigt den Meister in voller Gestalt vor der Orgel stehend. Die Inschrift nennt irrtümlich als Todestag den Karfreitag, 13. April. Eine Tafel zu Häupten besagt, daß „in diesen geheiligten Räumen die Erinnerung an Händel gefeiert wurde“ mit Bezug auf das Händel-Fest vom Jahre 1784. Die Totenmaske Händels, von Roubiliac abgenommen, fand bei der Statue Verwendung. Von Roubiliacs Statue in Vauxhall Gardens ist schon die Rede gewesen. Eine kleine Büste aus Vauxhall kam nach mancherlei Besitzerwechsel an das Foundlings Hospital. Eine andere Büste von Roubiliacs Hand gelangte aus dem Besitz Schmidts zugleich mit den Händel-Handschriften und einem Klavier des Meisters in die Hand des Königs Georg III., in den Buckingham-Palast. Ein prachtvolles, Roubiliac zugeschriebenes, wenig bekanntes Porträtrelief aus Sir John Soane's Museum in Lincoln Inn's Fields ist in der „London Musical Times“ vom 1. Dezember 1905 wiedergegeben. Es zeigt Händel ohne Perücke.

Unter der Menge von Händel-Porträts sind die von Hudson gemalten am bekanntesten. Manche der Hudsonschen Bilder gibt es in einigen Wiederholungen, falls es sich nicht um Kopien handeln sollte. Zwei der Hudson-Bilder hängen im Buckingham-Palast. Die Hamburger Bibliothek besitzt ein Exemplar eines durch Bromleys Stich weitverbreiteten Bildes. Es zeigt Händel sitzend, ein Notenblatt in der Hand, die andere Hand in die Hüfte gestemmt. Weiße Perücke, dunkle Augenbrauen, der

mächtige Körper aus dem eng geschlossenen Staatsrock fast herausquellend. Die „Royal-Society of Musicians in London“ besitzt eines der Hudsonschen Porträts (Abbildung in der „Londoner Musical Times“ vom 1. Oktober 1905). Der Händel-Ausgabe von 1786 ist ein Porträt von Hudson vorangestellt, gestochen von Rebecca, bei Hawkins („History of Music“) ist der Stich von Grignon zu finden, in Matthesons Lebensbeschreibung der von Rolffsen. Kürzlich ist ein angeblich von Hudson gemaltes Porträt aus Händels letzten Jahren entdeckt worden, das den Meister erheblich abgemagert zeigt. Es ist gegenwärtig im Besitz von Dr. Ernst Foss, Berlin-Steglitz. Ein Händel-Porträt von einem unbekannten Meister besitzt das Städtische Museum in Halle. Das Gemälde von Kyte (1742, gestochen von Houbraken, Amsterdam) zeigt Händel unter der Nachwirkung der schweren Krankheit von 1737; dick, aufgeschwemmt, trübe und matt: „Seine Kraft scheint wie betäubt; er gleicht einem großen Kater, der mit offenen Augen schläft, aber was für ein spöttisches Licht noch in diesem schlummernden Blick!“ — so charakterisiert Romain Rolland in seiner „Musikalischen Reise ins Land der Vergangenheit“ dies Bild. Gerber erwähnt in seinem Lexikon der Tonkünstler ein damals in Berlin befindliches Händel-Porträt, von S. A. Wolfgang in London gemalt, von J. G. Wolfgang gestochen. Dies Bild, 1732 anno aetat. 56 datiert ist wohl das nämliche, das gegenwärtig die Bibliothek Peters in Leipzig besitzt. Auch ein Hogarth zugeschriebenes Porträt findet man in derselben Bibliothek. Denners Händel-Bild schmückt die von W. Coxe 1799 herausgegebenen „Anecdotes of G. F. Handel and Smith“. Eines der schönsten Händel-Porträts stammt von Philipp Mercier, einem deutschen Maler von französischer Abkunft, der von Hannover her mit dem Prinzen von Wales, Frederick, dem Sohn Georgs II. nach England kam. Das Bild hat auf der Rückseite die Inschrift: „Portrait of Mr. Handel, given by him to Thomas Harris Esq. about 1748.“ Dieser Thomas Harris gehörte zu Händels engerem Freundeskreis; er wird auch in Händels Testament mit 300 Pfund Sterling bedacht. Sein Bruder James Harris wurde später zum Earl of Malmesbury ernannt, und bei den Malmesburys in Heron Court, Christchurch befand sich dies

schöne Porträt noch 1913. Es zeigt Händel ohne Perücke in einem bequemen Hausrock vor seinem Notenmanuskript, den Arm auf ein geöffnetes Klavier gestützt. In der „London Musical Times" 1913, S. 505 findet man eine photographische Wiedergabe, auch in Streatfields Buch.

Die Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt a. M. besitzt Händel-Porträts in Stichen von Th. Chambers (entnommen Mainwarings biographischer Skizze) und von Georg Friedr. Schmidt. Chambers zeigt uns Händel familiär, ohne Perücke, mit einer Art Hauskappe auf dem Kopf, in einen faltigen, bequemen Hausrock gehüllt, das Gesicht offen, durchdringend, ohne jede Pose. Schmidts Stich ein Gegenstück: in vollem Staat, auch die Haltung steif, mit einem gewissen maliziösen Lächeln.

Thornhills Porträt, jetzt im Fitzwilliam Museum in Cambridge (in Streatfields Biographie wiedergegeben) ist ein Jugendbildnis. Eine schlanke, elegante jugendliche Erscheinung, mit feinen Gesichtszügen, mit einer Art Wagner-Kappe, ohne Perücke, in einen feinen modischen Rock gekleidet am Klavier sitzend, die schön geformten Hände auf den Tasten, so präsentiert sich dies sympathische Bildnis als das Gegenstück zu Hudsons prunkvollem Staatsstück. Ein anderes, sonst kaum bekanntes Jugendbildnis Händels, Harfe spielend, mit einer Katze, früher im Besitz des Londoner Musikforschers Cummings, ist in einem neuen „Catalogue of a Handel Collection" von Newman Flower, London (S. 22) wiedergegeben.

Vor einigen Jahren ist ein Bildnis Händels aus jüngeren Jahren bekannt geworden, das jetzt im Besitz von Clemen in Bonn sich befindet. Der Meister im bequemen Hausrock, ohne Perücke, ein Notenblatt vor sich, über das er sinnend hinweg blickt. Der linke Arm auf das geöffnete Klavier gestützt, die Rechte hält den Gänsekiel. Besonders prägt sich das merkwürdige Ohr dem Beschauer ein. Eines der lebensvollsten Bildnisse. Das Britische Museum besitzt einen interessanten Stich (wiedergegeben in Sammelband VIII der Internationalen Mus. Gesellsch.): Händel am Klavier stehend, dirigiert eine Aufführung, wie es scheint im kleineren Kreise eines vornehmen Hauses. Vielleicht ist hier eine der oben erwähnten Proben Händels im kronprinzlichen Palast

festgehalten. Der Wert des Stiches liegt in der bis ins einzelne sorgsamen Wiedergabe der Orchesterspieler mit ihren Instrumenten, des concertino, des concerto grosso, des Chors.

PERSÖNLICHE ERSCHEINUNG UND WESEN

Alle diese bildlichen Darstellungen, zusammen mit den Beschreibungen bei Mattheson, Coxe, Burney, Hawkins u. a. geben uns einigermaßen einen Begriff von Händels persönlicher Erscheinung, von seinem Wesen. Händel war ein Mann von schon äußerlich imponierender Größe. Sein gewaltiger Körper, die Fülle seiner Leiblichkeit trugen ihm bei den Zeitgenossen die Bezeichnung: „Mannberg" ein, nach einer volkstümlichen Riesengestalt in „Gullivers Reisen" von Swift. Die Bewegungen des breitschultrigen, schweren, gedrungenen Mannes waren schwerfällig. „Sein Gang war etwas schwankend, hatte etwas von jener schaukelnden Bewegung, die man bei Leuten mit krummen Beinen sieht" (Hawkins). Das immer völlig bartlose Gesicht ist auffallend wohlgebildet, breit, voll und rund. Nase, Mund, Kinn, Augen, Stirn wohlproportioniert, keiner dieser Gesichtsteile auf Kosten eines anderen sich ungebührlich ausprägend. Dabei ist doch jeder Teil in sich wieder kraftvoll und bedeutend. Energie, Selbstbewußtsein, durch einen Zug von Gutmütigkeit gemildert, sprechen aus den Gesichtszügen. Leicht zu erkennen ist, daß diese Gesichtszüge einem geistig bedeutenden, charakterfesten, von Leidenschaften nicht zermürbten, harmonisch entwickelten, völlig geklärten Menschen angehören. Nichts Aszetisches, Grübelndes, Zweifelndes in ihnen, kein mystischer Zug, sondern der Eindruck einer positiven, die realen Dinge voll in Rechnung setzenden Weltanschauung. Hawkins und Burney, die beide Händel gut kannten, haben versucht, sein Aussehen zu beschreiben. Hawkins sagt: „Seine Gesichtszüge waren überaus markant, und der Gesamteindruck seines Gesichts war ruhig (placid), Würde mit Wohlwollen mischend und mit solchen Herzenseigenschaften, die zum Vertrauen einladen und Achtung gebieten." Nach Hawkins Meinung treffen die meisten Porträts Händels charakteristische Miene nicht, außer dem Stich von Grignon (in Hawkins

Werk mitgeteilt) und dem Grabmonument in Westminster. Auch Burney spricht von „Feuer und Würde“ in Händels Gesicht: „Sein gewöhnlicher Ausdruck war etwas schwerfällig (heavy) und sauer, wenn er aber einmal lächelte, dann war es, als ob die Sonne aus einer dunklen Wolke hervorbreche. Dann durchblitzte ein Zug von Geist, Witz, Humor sein Gesicht, wie ich es kaum jemals bei einem anderen Menschen wahrgenommen habe ... Sein Lächeln war wie der Himmel.“

Die ganze Erscheinung Händels atmete Männlichkeit im höchsten Maße. Imponierende Würde, Macht gingen von ihm aus. Die künstlerische Arbeit war als der eigentliche Zweck seines Daseins ohne jede Möglichkeit der Mißdeutung für jedermann offensichtlich. Eine gewaltige Lebenskraft ermöglichte ihm mehr als sechs Jahrzehnte hindurch die aufreibendste geistige Arbeit und brachte ihn zu wiederholten Malen über die schwersten Krankheiten hinweg, wie Schlaganfälle, Lähmungen, selbst geistige Trübungen.

Von Händels innerstem seelischen Leben wissen wir wenig Sicheres auszusagen. Aufzeichnungen von seiner Hand, schriftliche Bekenntnisse irgendwelcher Art, Tagebücher oder Memoiren sind nicht vorhanden, als Briefschreiber kommt Händel nicht in Betracht. Die wenigen Briefe, die man von ihm kennt, sind nicht gerade sehr inhaltsreich und leuchten kaum in sein Empfinden, seine Seele hinein. Händel lebt für uns nur in seinen Werken, und nur seine Musik kündet demjenigen, der sich auf ihre Sprache versteht, von ihres Schöpfers Welt und Wesen, Wonne und Weh. Diese Sprache zu deuten ist das Bestreben des vorliegenden Buches.

Erzählungen der Biographen, der Freunde und Bekannten, Anekdoten geben über dies und jenes in Händels Wesen gelegentlich einigen Aufschluß. Händel war selbstbewußt, stolz, eigenwillig. Thomas Arne, der Komponist von „Rule Britannia“ und von Miltons „Comus“, der durch seine Schwester, die bekannte Sängerin Mrs. Cibber, in Händels Nähe kam, betrachtete, wie Burney erzählt, „Händel als einen Tyrannen und Usurpator, gegen den er sich oft auflehnte, aber mit so geringem Erfolg, wie Marsyas gegen Apollo“. Wie Händel die launischen Primadonnen

und Kastraten, eine Cuzzoni, einen Senesino, einen Carestini bändigte, ist schon erzählt worden. Der aus Dresden datierte Brief des Feldmarschalls Flemming zeigt, wie wenig entgegenkommend und liebedienerisch Händel den großen Herren gegenüber war, und dies in einer Zeit, die es als ganz selbstverständlich ansah, daß der Mensch von Rang und Adel, die Durchlaucht und Exzellenz dem einfachen Bürger gegenüber (als den sich Händel zeitlebens mit Bürgerstolz fühlte) ein höheres Wesen war. Selbst gegen die königliche Familie verstand Händel immer seine Würde zu wahren.

Leicht geriet er in Zorn und dann ging über die Beteiligten mit unheimlicher Geschwindigkeit ein Donnerwetter hernieder, das nicht gerade unter die angenehmen Erlebnisse gebucht wurde. Aber im Grunde seines Wesens war er, trotz seines Fluchens und Brüllens, gutmütig, kindlich, gütig. Feiner Witz wie auch derber Humor standen ihm immer zur Verfügung, und die merkwürdigsten Schnurren wurden von ihm erzählt. Die Ehrenhaftigkeit seines Charakters, die Zartheit und der Adel seiner Seele sind unbezweifelbar. Sein privates Leben war so unantastbar, daß selbst seine wütendsten Widersacher niemals die ersehnte Gelegenheit fanden, skandalöse Enthüllungen über ihn zu machen. Gerne wüßten wir Näheres über seine Beziehungen zu Frauen. Hatten ihn böse Erfahrungen verbittert, so daß er auf die Ehe verzichtete? Oder liebte er eine Frau, die ihm unerreichbar war? Hatte er überhaupt nähere Beziehungen zu Frauen, war er ein Frauenhasser? Wir wissen es nicht, kein Liebesbrief, kein Dokument, keine genügend beglaubigte Erzählung gibt uns Kunde. Nur das eine ist gewiß, daß Händel edlen Frauen ein vertrauenswerter, zuverlässiger und ergebener Freund war. Die Prinzessin Anna, Mrs. Delany, die Damen der Familie Harris, werden am häufigsten genannt unter den Frauen, die den Vorzug seines Vertrauens und seiner freundschaftlichen Zuneigung hatten. Welch feines Gefühl Händel gerade für die weibliche Psyche hatte, welche tiefe Kenntnis des weiblichen Charakters in seinen Höhen und Tiefen ihm zu Gebote stand, beweist die Fülle so verschiedenartiger, lebensvoll hingestellter Frauengestalten in seinen Opern und Oratorien, eine Esther, Debora, Jaell, Dalila,

Semele, Theodora, Cleopatra, Jöle, Michal, Nitocris, Athalia, Asenath, Iphis, Rodelinde, Theophano usw. Überhaupt hatte er mit Freundschaften Glück, er war eben wahrer Freundschaft fähig und verstand es, ergebene, treue und wertvolle Menschen dauernd an sich zu fesseln. Das merkwürdigste Beispiel ist sein Studienkollege Schmidt aus Ansbach, der Heimat, Beruf und Familie verließ, um Händel ein Helfer zu werden. Als Hausgenosse, Vertrauter, Kopist, Geschäftsführer, Vertreter, Sachwalter stand Schmidt seinem Meister ein Leben lang nahe, und als später Schmidt seine Familie nach London nachkommen ließ, wuchs Schmidt junior, sein Sohn, in die Vertrauensstellung des Vaters hinein. Unter den englischen Freunden werden am häufigsten erwähnt Lord Burlington, Dr. Arbuthnot, die Familien Granville, Harris, sein Librettist Jennens. Mit seinem Bankier Gael Morris (wohl ein Jude, dem Namen nach), der sein Vermögen verwaltete, traf er sich oft in Garraways oder Batsons Kaffeehaus. Von anderen Männern, die im persönlichen Verkehr ihm nahestanden, nennt Hawkins den Maler Goupy und einen Färber (scarlet-dyer) Hunter von Old Ford near „Bow", der sich mit vielen Kosten Abschriften vieler Händelscher Werke machen ließ.

Ein hervorstechender Charakterzug Händels war seine Menschenfreundlichkeit und Wohltätigkeit. Der Hilfsverein bedürftiger Predigersöhne und das Findlingshospital in London erfreuten sich seines besonderen Interesses und hatten ihm Jahrzehnte hindurch erhebliche Zuwendungen zu verdanken. Sein reger Familiensinn ist bezeugt durch die zärtliche Liebe zu seiner Mutter und zu seinen Schwestern, durch Briefe an seinen Schwager Michaelsen in Halle, durch sein Testament zugunsten seiner Nichte als Haupterbin. Dankbarkeit zu zeigen, war ihm reine Freude, und noch in seinem Testament bedachte er Verwandte, Freunde, treue Diener fürsorglich. Mit Geldgaben unterstützte er nicht nur seine alte Mutter, sondern auch Jahre hindurch die Witwe seines Lehrers Zachow.

Durch seine Erziehung war er sehr bibelfest geworden, liebte es gelegentlich seinen Stolz auf diese Kenntnis der Heiligen Schrift herauszukehren, so z. B. als er sich bei der Komposition

der Krönungsanthems verbat, daß die Bischöfe ihm die Texte aus der Bibel vorschrieben. Als ganz junger Mann wußte er seine Würde zu wahren und den ihm wohlgesinnten geistlichen Kreisen in Rom Achtung abzunötigen, als er den Versuchen, ihn der katholischen Kirche zuzuführen, standhafte Weigerung entgegensetzte. Man hat später mit langandauerndem Erfolge versucht, Händel als einen kirchlich gesinnten, frommen Mann, eine Art Heiligen der anglikanischen Kirche hinzustellen. Indes läßt sich diese Bevormundung nicht aufrecht erhalten: im Gegenteil, Händel war zwar ein Mensch von tiefem sittlichen Empfinden, von demütiger Gesinnung und von starkem Verantwortungsgefühl, aber zu keiner Zeit seines Lebens für kirchliche Zeremonien, dogmatisches Glaubensbekenntnis und engherziges Sektentum eingenommen. Kenner seines Wesens nannten ihn sogar einen „grand pagan", einen großen Heiden. Seine Oratorien entsprangen nicht kirchlichen Neigungen und Bedürfnissen, sondern rein künstlerischen. Sein universaler Blick, seine weltumspannende künstlerische Gedankenwelt konnte auch an dem religiösen Problem nicht vorbeigehen, und so setzte er sich mit seinem Gott und dem Christentum auch auseinander, im Messias und hier und da in seinen anderen Oratorien. Hawkins findet es notwendig zu betonen, daß Händels Blindheit „in seinem Temperament und seiner Aufführung erhebliche Änderungen herbeigeführt habe". Er sei zwar immer von tiefem religiösem Gefühl durchdrungen gewesen, aber erst gegen das Ende seines Lebens „hätten sich diese Gefühle verbessert zu einer beständigen und vernünftigen Frömmigkeit" („these sentiments were improved into solid and rational piety"). Also eine indirekte Bestätigung der von anderer Seite her stammenden Charakterisierung des „großen Heiden" Händel. „In den letzten zwei oder drei Jahren seines Lebens" (fährt Hawkins fort) „nahm er gewöhnlich teil am Gottesdienst in seiner Parochialkirche St. Georg, Hannover-Square, und während des Gebets . . . sah ich ihn oft auf den Knien liegend, in seinen Mienen und Gesten die äußerste Inbrunst der Andacht bekundend." Hier sehen wir die Anfänge der Bestrebungen, Händel zum unbedingten Gefolgsmann der Kirche umzustempeln. Hawkins erzählt auch, daß Händel oft sich glück-

lich gepriesen habe, in England zu leben, wo, wie kaum in irgendeinem anderen Land, „niemand Belästigung oder Verdruß erleide wegen seiner religiösen Überzeugung“. Auch dies deutet auf freie Ansichten in religiösen Dingen. Im tiefsten Grunde war er ein diesseitig gerichteter Mensch, ein Realist von gesunden und starken sinnlichen Instinkten, nicht ein Jenseitssucher, ein transzendentaler Grübler gleich Bach. Ein realer Erfolg, ein angemessener Verdienst waren ihm durchaus wichtig, er versah seine Unternehmungen mit starkem praktischem Sinn, mit geschäftlicher Tüchtigkeit. Obschon er zweimal ein beträchtliches Vermögen verloren hatte, sammelte er noch ein drittes Vermögen an. Recht und Billigkeit waren ihm heilige Dinge, und seine Schulden auch unter den erschwerendsten Umständen zu bezahlen, war ihm Ehrensache. Falschheit haßte er grimmig, Eitelkeit war ihm fremd. Titel und Orden waren ihm gleichgültig: den Doktortitel, den man ihm in Oxford anbot, verschmähte er, und in Dublin verbat er sich energisch, daß man ihn als Dr. Händel anredete.

Er liebte die Geselligkeit, verkehrte aber nur mit einem Kreise ausgesuchter und erprobter Freunde. Wer sich Händels Freund nennen durfte, war durch diesen Vorzug schon geehrt und gekennzeichnet als Mensch von außergewöhnlichen Eigenschaften des Geistes oder des Charakters. Eine gut besetzte reichliche Tafel war ihm sehr wichtig, die Freuden eines geselligen Mahles wußte er wohl zu schätzen. Seinem gewaltigen Körper war eine erhebliche Menge von Speise und Trank eine Lebensnotwendigkeit; als Feinschmecker wußte er wohl die Kunst des Kochs zu würdigen. In seiner Lebensführung war Händel auch in den Jahren des Wohlstandes „gleich weit entfernt von Sparsamkeit und von Verschwendung“. Pferde und Wagen hielt er sich niemals, sondern benutzte immer Mietswagen. Eine der wenigen kostspieligen Liebhabereien Händels war die Malerei. Von Italien her hatte er Geschmack an dieser Kunst, Verständnis für sie mitgebracht, und später war er ein eifriger Sammler guter Gemälde. Noch aus seinen letzten Lebensjahren erfahren wir von Erwerbung Rembrandtscher Bilder.

Mit der lateinischen, französischen, ganz besonders der italienischen Sprache war Händel wohl vertraut. Englisch verstand

er gut, sprach es aber mit deutschem Akzent, sogar die Laute seiner heimatlichen sächsischen Mundart in sein wunderliches Englisch mischend. Überhaupt war seine Redeweise „exotic“, indem er sehr spaßig oft Brocken verschiedener Sprachen zu einem „pasticcio“ durcheinandermengte.

DIE PLAGIATE

Ein angeblich „dunkler“ Punkt in Händels künstlerischer Moral hat in neueren Zeiten die Forscher und Biographen in sittliche Aufregung versetzt, nämlich die sogenannten „Plagiate“ Händels. Ganze Bücher (z. B. von Sedley Tailor) sind über den Gegenstand geschrieben worden, und alle Biographen wenden viel juristischen Scharfsinn auf, um Händel gegen verdammende Anschuldigungen von anderer Seite zu verteidigen. Welches ist nun der Tatbestand? Es ist unbezweifelbar erwiesen, daß Händel in der Riesenmasse seiner Werke sehr oft nicht nur einzelne Melodien und Motive anderer Komponisten verwendet, sondern ganze Abschnitte, bisweilen längere Sätze übernommen hat, ohne jemals seine Quellen anzugeben. Chrysander hat als Supplement der Gesamtausgabe Partituren von Keiser, Stradella, Urio, Erba, Clari, Moffat veröffentlicht, aus denen Händel geschöpft hat. Selbst wenn Percy Robinsons Meinung (in seinem Buch: „The orbit of Handel“) zur Gewißheit würde, daß Erbas und Urios Magnificat und Te Deum in Wahrheit Händelsche Jugendwerke seien, dann bliebe noch immer genug belastendes Material übrig. Neuerdings hat man bei Händel noch so manches von Habermann, Kerll, Buxtehude, Carissimi, Scarlatti, Graun, Lotti und anderen nachgewiesen, und viele Entlehnungen mögen wohl nicht festgestellt sein. Nach den Begriffen unserer Zeit wäre Händels Verfahren allerdings nicht vereinbar mit unseren Ansichten von künstlerischem Anstand. Allein das 18. Jahrhundert war in diesen Fragen sehr viel weitherziger. Keiner von Händels vielen erbitterten Gegnern warf ihm jemals ein „Plagiat“ vor. Also entweder fand man an seinem Verfahren nichts Anstößiges, oder man erkannte die Plagiate überhaupt nicht, was wiederum bei der Menge derartiger Entlehnungen kaum wahrscheinlich ist.

Händel sah es mit einer angeborenen und anerzogenen Naivität als sein selbstverständliches künstlerisches Recht an, alles was ihm für seinen Zweck passend erschien, einfach sich anzueignen, um es allerdings auf seine ganz persönliche Art und Weise herzurichten. Eine bestimmte Grenze jedoch überschritt er nie. Bononcinis guter Ruf war untergraben, als er ein von Lotti viele Jahre vorher geschriebenes Madrigal der „Academy of ancient music" als eigene Komposition überreichte, und nach Entdeckung des wahren Autors obendrein noch Lotti des Plagiats beschuldigte. Händel hat niemals dergleichen getan. Von Jugend auf, gemäß seines Lehrers Zachow Unterweisung, war er gewohnt, sich studienhalber Kompositionen anderer Meister abzuschreiben. Zeitlebens schrieb er selbst oder ließ er sich in seine zahlreichen Studienbücher abschreiben, was ihn von fremden Werken aus irgendeinem Grunde interessierte. In diese Studienbücher (deren eine Anzahl auf uns gekommen ist), griff er hinein, wenn er thematisches Material brauchte, ohne sich zu bekümmern, und ohne wahrscheinlich in vielen Fällen selbst zu wissen woher es stammte. Dieses Verfahren gehörte zu seiner Kompositionstechnik. Irreführend und verleumderisch wäre es allerdings, nur die Tatsache anzuführen, daß Händel seine Kollegen plünderte, ohne gleichzeitig auch zu zeigen, was unter Händels Hand aus diesen ursprünglich oft herzlich unscheinbaren und alltäglichen Phrasen wurde, denen er die Ehre einer Entlehnung erwies. Es gehört zu den genußreichsten und instruktivsten Studien eines Kenners der musikalischen Kunst, das fremde Rohmaterial zu vergleichen mit dem Schliff, der veredelten Fassung, der unerhörten Wirkung jener Stellen in Händels Verarbeitung. Taylors Buch gibt uns zu diesen vergleichenden Studien ein reiches Material. Eine melodische Phrase, ein Motiv hatte für Händel offenbar keinen Eigenwert, erst die Art der Durchführung und Bearbeitung gab die künstlerische Bedeutsamkeit. Erstaunlich und fast schon unheimlich ist die unfehlbare Sicherheit des Blicks, die Händel befähigte, einer musikalischen Phrase — ob sie nun von ihm selbst stammte oder von jemand anderem — durch und durch auf den Grund zu sehen. Viele entlehnte Melodien enthüllen ihre Seele, ihren eigentlichen, wahren Ausdruck erst in Händels Fassung,

und damit verglichen erscheint meistens ihre erste Fassung als unzulänglich, kindlich, stammelnd. Man wundert sich, daß Händels Entlehnungen fast immer anscheinend alltägliche Wendungen, unbedeutende Einfälle anderer Komponisten nutzen, man fragt sich, wenn er schon sich fremdes Gut aneignet, warum dann nicht das Bedeutsame? Die Antwort ist, daß es Händel nicht um das Stehlen zu tun war, sondern um die Vollendung. Was schon vollendet war, ließ er ungeschoren. Es scheint, als ob er eine Art sportsmäßigen Vergnügens daran fand, an Einfällen kleinerer Meister zu zeigen, was man aus ihren Motiven machen kann, wennschon vielleicht nur wenige Menschen außer ihm selbst zu seinen Lebzeiten in der Lage waren, die hier aufgewandte Kunst der Umarbeitung, der Neufassung zu würdigen. Erst unsere mit allen Hilfsmitteln der historischen Forschung arbeitende Zeit kommt dieser durchaus nicht unwesentlichen Seite der Händelschen Kunstfertigkeit auf die Spur. Anstatt sich moralisch zu entrüsten oder solche „unbegreifliche Schwächen“ eines großen Mannes beschönigend zu entschuldigen, sollte man die Tatsachen einfach anerkennen und die Bearbeitung fremder Ideen (und in nicht geringerem Maße seiner eigenen früheren Einfälle) als einen Teil seines technischen Systems betrachten, der künstlerisch legitim wird durch die erreichte Verbesserung und Vollendung. Bei der Behandlung der einzelnen Werke in diesem Buch wird des öfteren auf einschlägige Stellen hinzuweisen sein. Es sei übrigens daran erinnert, daß Entlehnungen von Themen und Phrasen, ja Umarbeitungen ganzer Sätze und Werke, auch bei Joh. Seb. Bach durchaus nichts Ungewöhnliches sind. Die Literaturgeschichte kennt berühmte Seitenstücke, zum Beispiel bei Shakespeare und Molière.

Die Anschuldigungen gegen Händel treten in England erst gegen 1800 hervor, als der aus Haydns Lebensgeschichte bekannte Geiger und Konzertunternehmer Salomon von Händels Plagiaten als einer bekannten Sache sprach. 1831 hatte der Oxforder Professor William Crotch schon eine Liste von 29 von Händel „geplünderten“ Komponisten zusammengebracht. Hüffer ging in seinem Händel-Artikel für die „Encyclopaedia Britannica“ (1880) in der moralischen Verurteilung Händels vielleicht am weitesten.

DIE HÄNDEL-HANDSCHRIFTEN UND -DRUCKE

Seine Manuskripte und Abschriften hatte Händel seinem Helfer und jüngeren Freund Smith hinterlassen. Smith schenkte diese kostbaren Bände später (aus Dankbarkeit für eine ihm gewährte Pension) dem König Georg III. Sie erhielten ihren Platz in der Musikbibliothek des Buckingham-Palastes in London, wo sie sich gegenwärtig noch befinden. Im ganzen: 32 Bände Opern, 21 Bände Oratorien, 7 Bände Oden und Serenaden, 12 Bände Kirchenmusik, 11 Bände Kantaten und Skizzen, 5 Bände Instrumentalmusik. Zu diesen Originalhandschriften kommen 17 Bände Abschriften des älteren Schmidt, und eine zweite Reihe von Abschriften (teils von Schmidt, teils von anderen hergestellt) in 24 Bänden.

Eine zweite, kleinere Sammlung von Händel-Handschriften besitzt das Fitzwilliam-Museum in Cambridge: 7 Bände, mit Skizzen für verschiedene Werke, dazu das Chandos Anthem: „O Praise the Lord.“ Neuerdings (1902) wurde die Cambridger Sammlung bereichert durch das Geschenk von Francis Barrett Lennard: ein Bücherschrank aus Händels Besitz, mit 67 Bänden Händelscher Werke, zumeist in Abschriften von Schmidt. Im Katalog der Cambridger Sammlung hat Dr. Mann Inhalt und Beschaffenheit der Händel-Manuskripte ausführlich erörtert.

Bernard Granville, der zu Händels engerem Freundeskreise gehörte, brachte eine Sammlung Händeliana zusammen, die in der Familie vererbt wurde und jetzt Eigentum von Bernard Granville, Wellesbourne Hall, Werwickshire ist. Das wichtigste Stück dieser Sammlung Granville ist das Autograph der Neapel, 12. Juli 1708 datierten dreistimmigen Kantate: „Se tu non lasci amore“. 37 Bände Abschriften Händelscher Partituren zumeist in der Handschrift des älteren Schmidt, sind nicht ohne Wichtigkeit, da sie mancherlei Varianten zu den anderen Handschriften aufweisen. Streatfield hat im 2. Bande des „Musical Antiquary“ (1911) über diese Varianten des Näheren berichtet. Auch jenes merkwürdige Exemplar der Kriegerschen: „Anmuthige Klavier Übung“, das Händel aus Halle nach England mitnahm, ist in der Granville-Sammlung enthalten.

Victor Schölcher, der Pariser Händel-Bewunderer, hat während eines langjährigen Exils in London eine beträchtliche Sammlung Händelscher Abschriften zusammengebracht, die er später der Bibliothek des Pariser Konservatoriums vermacht hat, samt einer Sammlung von Originaldrucken, Textbüchern, Büchern und Schriften über Händel. Die Schölchersche Sammlung enthält eine Anzahl sonst unbekannter, selbst in der Gesamtausgabe fehlender Werke und Skizzen Händels, darunter: Französische Lieder, 1707—1708 wahrscheinlich in Neapel entstanden; deutsche Kantaten; Skizzen und Fragmente von unvollendeten Werken; fliegende Blätter mit Händelschen Melodien. Chrysander gelang es, Abschriften der Schölcherschen Sammlung zu erwerben, die jetzt im Besitz der Hamburger Stadt-Bibliothek sind. Barclay Squire, der sachkundige Verwalter der kostbaren musikalischen Bibliothek des British-Museum ist zur Zeit (1923) mit einer minuziösen Nachprüfung der Londoner Händel-Handschriften beschäftigt, die eine nicht unbeträchtliche Nachlese einzubringen verspricht. Trotz seines Fleißes und seiner Umsicht sind Chrysander in seiner Gesamtausgabe eine erhebliche Menge von Kompositionen entgangen, die demnächst durch Barclay Squire und Fuller Maitland zum ersten Male bekannt gemacht werden sollen. Ein ganzer Band bisher unbekannter Klaviermusik und ein Trio für zwei Flöten mit Klavier sollen zunächst erscheinen. Auch die Opernpartituren werden durch die neuen Funde erheblich bereichert werden.

Händels Werke sind zu Lebzeiten des Meisters in beträchtlicher Anzahl im Druck erschienen, hauptsächlich in London bei den Verlegern Cluer, Meare und Walsh, teils in autorisierten Ausgaben, teils in Raubdrucken gegen Händels Willen. Meistens handelt es sich um Zusammenstellungen der beliebtesten Arien aus Opern, vollständige Partituren sind nur in geringerer Anzahl herausgekommen. Bei Walsh erschien auch 1725 eine Sammlung der schönsten Arien, Tänze und Orchesterstücke aus Händels Opern in Partitur. Die Berliner Bibliothek besitzt ein Exemplar dieses wertvollen Druckes, betitelt „Apollo Feast“.

Den ersten Versuch einer Gesamtausgabe machte man erst Jahrzehnte nach des Meisters Tode in London. Gemäß dem Auf-

trage König Georgs III. gab Sam. Arnold vom Jahre 1786 ab eine Gesamtausgabe in 36 Bänden heraus. Die Londoner Handel-Society nahm von 1843 ab eine neue Gesamtausgabe in Angriff, ohne sie zu vollenden oder auch nur erheblich zu fördern. Sowohl die sehr fehlerhafte Ausgabe von 1786, wie die sehr lückenhafte von 1843 wurden durch Chrysanders Gesamtausgabe in 100 Bänden (1859—1894) vollkommen überflügelt. Chrysanders bewundernswerte Leistung ermöglichte überhaupt erst ein tieferes Studium Händels auf wissenschaftlicher Grundlage. Trotz ihrer 100 Bände ist aber auch die Chrysandersche Ausgabe nicht vollständig, und in den letzten Jahrzehnten hat sich eine beträchtliche Menge bisher unbekannter Händelscher Werke angesammelt, die vorerst nur zu kleinerem Teil durch Neudruck allgemein zugänglich geworden sind.

DIE HÄNDEL-BEWEGUNG

Nach dem Tode des Meisters im Jahre 1759 hielt sich seine Kunst noch eine beträchtliche Zeit unmittelbar lebendig, aus eigener Kraft sozusagen. Händels Mitarbeiter und Stellvertreter in den Jahren der Blindheit, Christopher Smith und der blinde Organist John Stanley setzten nach Händels Tode die Oratorienaufführungen in gewohnter Weise fort. In der Fastenzeit hörte man im Covent-Garden-Theater „by command of their Majesties" nach wie vor die Händelschen Oratorien. Ein Konkurrenzunternehmen mit billigeren Eintrittspreisen tat sich im Drurylane-Theater unter Thomas Arne 1762 auf. Der ältere Ashley und Harrison übernahmen später die Leitung in dem vom Publikum bevorzugten Coventgarden, Dr. Arnold und Th. Linley in Drurylane. So wurde London jahrzehntelang mit Händelscher Musik überschwemmt, zumal da auch in zahlreichen Konzerten Händels Instrumentalwerke und andere Kompositionen dauernd gehört wurden, und in zahlreichen sogenannten „pasticcios" Händelsche Oratorienfragmente sowohl untereinander, als auch mit solchen anderer Meister zu musikalischen „Pasteten" verbacken wurden. Pohls Buch: „Mozart und Haydn in London" gibt uns manchen erwünschten Aufschluß über die Vorherrschaft Händels im

Londoner Musikleben. Dazu kam, daß Händels Vorbild eine erhebliche Literatur englischer Oratorien im Gefolge hatte, von William Boyce, Smith, Stanley, Arne, Arnold u.a. Mozart hörte als Knabe 1764 in London viel von Händel, während seines Aufenthaltes fanden Aufführungen statt von Judas Maccabaeus, Alexander-Fest, Israel in Ägypten, Samson, Messias, Salomo, Acis und Galatea.

Indes bei aller Händel-Begeisterung Londons gab es auch scharfe Gegner der Händelschen Kunst. 1763 veröffentlichte Dr. Brown eine „Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions etc. of Poetry and Music", die in Leipzig 1769 in einer deutschen Übersetzung von J. J. Eschenburg erschien, unter dem Titel: „Dr. Browns Betrachtungen über die Poesie und Musik." Brown tadelt die dramatische Tendenz des italienischen Oratoriums, wirft Händel insbesondere sechs schwere Fehler vor, als da sind: Tonmalerei einzelner Wörter, zu lange Arien mit ermüdenden Ritornellen und da capo-Wiederholungen, übertrieben gedehnte, gelehrte und zu schwerfällige Chöre, zu viel Rezitativ, Mangel an Zusammenhang der einzelnen Stücke. Auch schon bei Mainwaring, dem ersten Händel-Biographen, finden sich kritische Einwendungen gegen zu starkes Orchester und andere „grobe und unangenehme Exempel". Dr. Browns Schrift gab den Anstoß zu einem noch viel schärferen Angriff eines Anonymus auf Händel. Die 1763 in London erschienene „An examination of the oratorios etc." wirft Händel sogar zwölf grobe Fehler vor und zerfetzt fünf der Händelschen Oratorien aufs grimmigste, bei aller Betonung von Händels Genie.

Als die Persönlichkeit des verstorbenen Meisters den jüngeren Generationen immer ferner gekommen war, neue künstlerische Geschehnisse und Persönlichkeiten ihr Recht geltend machten, fühlten die Verehrer Händels die Notwendigkeit, mit einer gewissen systematischen, bewußten Pflege das Interesse an der Händelschen Kunst aufrecht zu erhalten. Es setzte also, wie dies bei fast jedem Künstler von überragender Bedeutung zu geschehen pflegt, eine Bewegung ein, die sich das Studium, die Aufführung und Interpretation der Werke des Meisters als besonderes Ziel setzte. Man kann die Händel-Bewegung vielleicht am natürlichsten vom Jahr 1784 datieren, als man (chronologisch nicht

ganz genau) die hundertste Wiederkehr von Händels Geburtstag in London mit einem Musikfest von bis dahin unerhörtem Aufwand feierte. Viscount Fitzwilliam, Sir Watkin Williams Wynn, zwei Amateure aus der besten Londoner Gesellschaft, und der Musiker Joab Bates, seit 1776 Gründer und Leiter des „Concert of Ancient Music" taten sich 1783 zusammen, um das Händel-Fest würdig vorzubereiten. Mit größtem Pomp gingen die Veranstaltungen vonstatten. Mittwoch, den 26. Mai, vormittags fand in der Westminsterabtei die erste Aufführung statt; das Dettinger Te Deum, je eines der Chandos- und Krönungs-Anthems, ein Teil des Funeral-Anthem und andere Bruchstücke machten das Programm aus. Am 27. Mai fand im Pantheon die zweite Aufführung statt, mit kleineren Gesangsstücken und Chören, verschiedenen Werken Händels entnommen, vier Konzerten und einer Ouvertüre. Am 29. Mai wurde der Messias wieder in der Westminsterabtei gegeben. Das Aufsehen, das diese Konzerte machten, war so mächtig, daß am 3. und 5. Juni noch Wiederholungen der beiden Westminster-Programme stattfanden. Chor- und Orchestermassen waren aufgeboten worden, wie wohl noch nie zuvor: einem Chor von fast 300 Sängern stand ein Orchester von 250 Spielern gegenüber: 48 erste, 47 zweite Violinen, 26 Bratschen, 21 Violoncelli, 15 Kontrabässe, 6 Flöten, 26 Oboen, 26 Fagotte, 1 Kontrafagott, 12 Trompeten, 12 Hörner, 6 Posaunen, 4 Pauken, eine Orgel. Joab Bates dirigierte von der Orgel aus. Als Solisten werden genannt die berühmte Mara, Miß Harwood, Miß Cantelo, Miß Abrams, Miß Theodosia Abrams, die Kastraten Pacchierotti und Bartolini im Sopran; die Altsänger Rev. Mr. Clerk, Dyne, Knyvett: die Tenoristen Harrison, Norris, Corfe; die Bassisten Bellamy, Champneß, Reinhold, Matthews, Tasca. Der berühmte Mannheimer Geiger Wilhelm Cramer war Konzertmeister. Vom Überschuß (Einnahmen £ 12376 12 s. 10 d., Ausgaben £ 7286 6 s. 6 d.) erhielt die „Royal Society of Musicians" 6000 Pfund Sterling, das Westminsterhospital 1000 Pfund. Der Geschichtschreiber Burney hat uns diese gewaltige Händel-Gedenkfeier eingehend beschrieben in seinem „Account of the Commemoration", dem ein Abriß des Leben Händels mit Abbildungen beigefügt ist.

Diese Händel-Feste wurden in London fortgesetzt, mit noch größerem Aufwand an Mitwirkenden, in den Jahren 1785, 1786, 1787, 1791. Vielleicht hat Josef Haydn schon das Händel-Fest 1791 gehört. Sicher jedoch ist es, daß er bei seinem zweiten Londoner Aufenthalt 1794/95 von Händels Oratorien, die in den Theatern Covent Garden, Drury Lane, King's Theatre gegeben wurden, starke und bestimmende Eindrücke erhielt, die nicht wenig dazu beigetragen haben, daß er sich im hohen Alter noch dem Oratorium zuwandte. Als besondere Auszeichnung erhielt Haydn von der englischen Königin eine Abschrift der Brockesschen Passion von Händel zum Geschenk.

Noch größeren Apparat, über 800 Mitwirkende, bot das dritte Londoner Musikfest 1787 auf. Auch in Dublin fand 1787 ein Händel-Fest statt. Das von Burney geleitete Händel-Fest in London 1790, von über 1000 Mitwirkenden bestritten, begeisterte D. F. Schubart zu dem folgenden Erguß in seiner Chronik: „Da scheint sich der Himmel zu zerreißen und der Hörer am Kristallmeere zu stehen, wo die himmlischen Harfenspieler unter seraphischen Gesängen Preis und Jubel Gott und dem Lamme bringen. Keinem unter allen Tonkünstlern der Welt ist noch die Ehre widerfahren, die unserem Händel widerfuhr. Im Leben bewundert und belohnt, und nach dem Tode wie ein Heiliger verehrt. — Also gleichsam ein kanonisierter Tonmeister." —

* * *

Hier sehen wir Händel von der Kirche schon völlig mit Beschlag belegt, jene Einschätzung, die noch das ganze 19. Jahrhundert hindurch Geltung behielt. Diese Auffassung hängt zusammen mit der neuen deutschen „sentimentalischen", gefühlsamen Dichtung, die dem Rationalismus der Bach-Händel-Zeit folgte. Ob Klopstocks Messias Anregungen von Händel her etwas verdankt, ist eine offene Frage. Kein Zweifel jedoch ist, daß Klopstocks Messias einer Reaktion gegen das dramatische und biblische Händelsche Oratorium Stütze verlieh. Dr. Browns und des Londoner Anonymus kritische Ausfälle haben auch in Deutschland nachgewirkt. Von den fünfziger Jahren ab werden die alttestamentarischen Oratorien in Deutschland nach und nach ab-

gelöst von einer Menge im Klopstockschen Messias-Fahrwasser segelnden gefühlsweichen Erlöser-Oratorien. K. W. Ramler, der Dichter des „Tod Jesu", „Die Hirten an der Krippe", „Auferstehung und Himmelfahrt" samt Fr. Wilh. Zachariae („Die Pilgrime auf Golgatha", „Die Tageszeiten"), Herder („Die Auferweckung des Lazarus") hatten als Textdichter Anteil an der ins Weichliche, Sentimentale, Idyllische herüberwechselnden Stilwandlung des deutschen Oratoriums, die sich von Händels starker Männlichkeit, gewaltiger Wucht und erhabener Größe so scharf abhebt. Die deutschen Passionskantaten, Auferstehungsoratorien, Himmelfahrtsstücke, Weihnachtsoratorien, Idyllen eines Telemann, Graun, Scheibe, Rolle (zum Teil), Homilius, Weinlig, J. Abr. Pet. Schulz, Ph. Em. Bach, Krebs, Agricola, Abt Vogler, Forkel und viele andere zwischen 1750 bis 1800 bezeugen die neue Richtung, die Abkehr von Händel.

Freilich war ein Händel nicht so leicht beiseite zu schieben, besonders seitdem man in Deutschland die Händelschen Werke des öfteren hörte. Das Publikum wie auch die Komponisten und Kritiker kamen ins Schwanken, als die mächtigen Töne Händels unmittelbar ihre Wirkung tun konnten. Dies geschah überraschend spät. Erst 1772 fand, soweit jetzt bekannt, die erste deutsche Messias-Aufführung statt, bezeichnenderweise in der alten Händel-Stadt Hamburg, und geleitet von dem englischen Musiker Dr. Arne. Im Dezember 1775 brachte Phil. Eman. Bach den Messias in Hamburg wiederum zu Gehör. Der Dichter Joh. Heinr. Voß schreibt über diese Aufführung am 5. Januar 1776 an seine Braut Ernestine Boie einen begeisterten Brief, den man in Sittards „Geschichte des Musikwesens in Hamburg" S. 109 nachlesen möge.

Johann Friedr. Reichardt verfaßt in Berlin 1774 einen begeisterten Erguß (im vierten der „Briefe eines aufmerksamen Reisenden") über Händels Judas Makkabäus, den er (in Berlin?) in Eschenburgs Übersetzung gehört hatte. Dies merkwürdige Schriftstück reiht sich Schubarts entzückten Worten an und verdient in der Händel-Literatur nicht vergessen zu werden. Es bezeugt sowohl den gewaltigen Eindruck der Händelschen Musik, wie auch die überschwenglich empfindsame Gemütsverfassung

des Zeitalters. Hier einige Auszüge. „. . . ich hörte noch nie die Zaubertöne jenes Herzensbezwingers; hörte es nie, wie seine gewaltigen Harmonien die Seelen der Zuhörer mit Furcht vor nahem Donner erfüllen; wie sie ihnen vor Schrecken die Gebeine zittern und das Blut erstarren machen; und wie wieder reine himmlische Harmonien die Seelen beruhigen, und süßer, lieblicher Gesang Ruhe und Wonne in die Herzen gießet und die Augen mit Thränen der süßesten, edelsten Freude erfüllen. Ganz von diesem seligen Gefühl durchströmt, dringt nun das Klagegeschrey eines geängstigten Volkes desto tiefer in die Seele, erfüllet sie mit qualvollen Schmerzen und läßt ihr einen Stachel zurück, den auch hernach der jauchzende, himmelhohe Triumphgesang des erlösten Volkes nicht ganz verdrängen kann." Weiterhin bezeichnende Vergleiche mit dem zwar nicht genannten Klopstock und mit dem damals berühmten Komponisten von „Abels Tod" J. H. Rolle, und Gleim, dem Verherrlicher Friedrichs des Großen: „So bemächtigt sich dieser gewaltige Mann der Seelen seiner Zuhörer, und weiß sie mit jeder Empfindung zu erfüllen. Gleich jenes hohen Sängers allgewaltigem Gesange, mit dem er uns verkündiget, wie die Himmel das göttliche Werk unserer Erlösung feyerten, gleich dem durchströmt er unsere Seele mit Schaudern und übermenschlichem Gefühle. Aber auch gleich dem Liede jenes lieblichen, herzrührenden Sängers, der uns heiße Thränen über den Tod Abels, und über die erste glückliche Unschuld des menschlichen Geschlechts sehnsuchtsvolle Thränen vergießen läßt, gleich diesem gießt er auch Wehmut und Sehnsucht ins Herz. Stimmt er aber hohen Triumphgesang an, dann tönt sein lautschallendes Lied in vollen Chören gleich der hohen erhabenen Siegesdrommete des Sängers Friedrichs und seiner Siege und der Siege seiner großen Feldherren. Wie mir das Herze klopft! wie mir jene neuen Gesänge die Seele mit unnennbaren, nie empfundenen Gefühlen durchströmt haben! Zwar kannte ich schon die Größe und Tiefe seines Geistes, allein bloß vom Auge belehrt wußte es der Verstand, ohne daß das Herz viel Antheil daran hatte. Denn ich sehe seine großen Werke, gleich wie jener gefühlvolle Forscher der großen, mannigfaltigen Natur einen majestätischen Strom bey hellem Mondschein in der Ent-

fernung siehet; sein klares Auge belehret ihn von dem weiten Umfange des Stromes, hohe hervorragende Felsen geben ihm die Tiefe desselben zu erkennen, und beydes erreget stille Bewunderung in ihm. Nun aber nähert er sich ihm; er hört sein fürchterliches Rauschen; denn breite Klippen hemmen hier seinen Lauf, machen ihn aufschwellen und vor Zorn brausen. Jener hört es und staunt darob; sein Gang wird furchtsamer; schreckliche Bilder stellen sich der Phantasey dar; das Herz pocht ihm; er will entfliehen, aber er kann nicht; seine ganze Seele ist mit Schrecken erfüllt; er steht wie eingewurzelt da; das gewaltige, tausendtönige Rauschen des Stromes betäubt ihn ganz. Endlich erwacht er von der Betäubung und flieht unwissend wohin, längst dem grünen, schattigten Ufer des Stroms. Nun dünkt er sich weit davon entfernt: denn er hört nicht mehr das fürchterliche Rauschen. Er blickt um sich, und findet sich noch nahe an dem Flusse, der nun auf flachen Kieseln sanft und ruhig dahin fließt, die nahen Ufer leise bespült und seine Blumen tränkt. Entzückt durch die schnelle Verwandelung, und durch die stille, einsame, rührende Szene, wandelt er tief in sich versenkt längst dem lieblichen Ufer. Allmählich aber schwillt ihm das Herz; kalter Schauer durchbebt ihm die Glieder; er erwacht von seinem tiefen Nachdenken, in dem er weit über die Erde erhoben seligere Gefilde durchstreichete, und findet sich wieder an dem ersteren Orte des Schreckens. Nun aber wird seine weiche, tiefgerührte Seele von dem ungestümen Chore der brausenden Fluthen plötzlich übermannt; er wirft sich nieder, ganz außer sich selbst gesetzt, und umarmt im Geiste mit heißem Ungestüm seinen entfernten Freund, der unter einem andern Himmelsstriche oft eben so einsam schattigte Gefilde durchstreift, und nach den Umarmungen dieses Einsamen seufzet, dem er seyn ganzes Glück seyn würde, wenn er den rauhen Pfad dieses Lebens an seiner Hand durchwandeln könnte, und dem er auch in der Entfernung sein größtes Glück ist."

Diese Reichardtsche Händel-Fantasie ist mehr als nur ein literarisches Kuriosum. Sie ist das Zeugnis einer ganzen Epoche, gleichwie E. T. A. Hoffmanns Mozart- und Gluck-Novellen und Rob. Schumanns Phantasien die Romantik in ihrem Verhältnis zur Musikzeigen.

Mit einer kleinen anekdotenhaften Schrift „Georg Friedrich Händels Jugend“ (Berlin 1785) kam Reichardt nochmals dem bewunderten Meister nahe.

Auch sonst in der deutschen Literatur findet die junge Händel-Bewegung ihren Widerhall. Heinse, der musikbegeisterte und kundige Verfasser der „Musikalische Dialogen“ und der „Hildegard von Hohenthal“ findet zwar sein Ideal bei den Spätneapolitanern, weiß aber auch Händel wohl zu würdigen. Der Messias (Hildegard I, 146) steht ihm hoch über Palestrina, hat für ihn einen herzlichen, deutschen Charakter, Kraft und Unschuld der Melodie und Darstellung. Er erkennt Glucks Verwandtschaft mit Händel, kann sich vorstellen, wie Gluck durch Händels Vorbild in seine neue Bahn getrieben worden ist (I, 58—60). „Die Deutschen sind arm und haben alle Hände voll zu thun mit ihren Bedürfnissen . . . Trotzdem darf der Deutsche ohne Eitelkeit von sich sagen, daß er unter allen neueren Nazionen der beste von Natur für eigene erste Ideen ist. Das verkünden die unsterblichen Namen der Schwarz, Gutenberg, Kopernik, Leibnitz, Kant, Händel, Gluck, Herschel!“ (I, 263).

Herder hat sich über musikalische Dinge in seinen vielen Schriften bedeutsam und ausführlich geäußert. Auf das Oratorium und Händel kommt er hauptsächlich im 2. Teil der Adrastea, Leipzig 1802, zu sprechen. Das Oratorium ist ihm eine eigene, der Kirchenmusik benachbarte „reine Kunstgattung, vom Ton- und Gebehrdenstreit sowohl, als von der Oper gesondert“. Im Lied gesellt sich die Musik der Lyrik, in der Oper dem Drama, im Oratorium der Epik. Das Oratorium „kommt wie vom Himmel, ohne zerstreuenden, das Auge fesselnden Theaterschmuck, verhüllet gleichsam wie eine Vestale. Oder vielmehr unsichtbar fließen nach und nach Stimmen und Töne in unsere Seele, vom zartesten Tropfen bis zum vollesten Strom, an keinen Faden gereiht, als an den leisen, aber mächtigen, unzerreißbaren, der (durch den Gang der Erzählung bedingten) Empfindung. In diesen Ufern oder auf diesem hohen Meer leitet und regiert das Schiff der Meister . . . Nachhinkend der Oper hätte (das Oratorium seinen) eigenthümlichen Charakter nie gewonnen, und schwerlich erschienen wäre sodann (der) Messias, das Werk Händels, des

gewaltigen Mannes, der mit seinen Tönen ein Cherub vom Himmel hätte herabzwingen mögen ... Dies große Stück, auf einfachen, biblischen Worten beruhend, ist werth zu dauern, so lange Eine Saite gerühret, Ein Instrument angehaucht wird ... denn es ist eine wahre christliche Epopee in Tönen ... Von der ersten Stimme ... bis zur letzten ... herrscht, beinahe bildlos der starke und sanfte Geist aller Empfindungen, die das weite Feld der Religion einhauchet. Kaum berührt wird die Erzählung, allenthalben vom tiefsten Gefühl hervorgedrungen und beherzigt ... In prophetischen und apokalyptischen Verkündigungen hebt sich das ganze Chor der Kirche, eine Gemeine der Seelen, eine Geisterversammlung; kein Theater ... Stimmen aus dem Chor Himmels und der Erde, zusammentönend im stillen Herzen des Menschen. Auch wo ein sichtbarer Gegenstand vorsteht ... schildert die Musik nicht, sondern spricht Worte der Empfindung.“

Kein Wunder, daß die empfindsame Werther-Zeit sich gerade die lyrischen Werke Händels vor den dramatisch beseelten auserkor, besonders den Messias und das Alexander-Fest. Die Zeit war dafür reif geworden. Abt Vogler mißhandelte in Mannheim im November 1777 den Messias nach einer Einleitung mit eigenen Kompositionen, die den anwesenden jungen Mozart aus der Probe vertrieb. In Mannheim betrachtete man damals den Messias als altmodisch, als weit unter Voglers Werken stehend. Mozart lobte in einem Briefe vom Jahre 1782 die Fugen Bachs und Händels, schreibt eine Suite in ihrem Stil. Auf ein genaueres Studium Händels deuten bei Mozart nicht nur seine späteren Bearbeitungen Händelscher Partituren, sondern auch gelegentliche Anklänge, wie z. B. im ersten Satz des Requiem eine Phrase aus Händels Funeral-Anthem und ein Fugenthema aus Joseph. Aus dem Jahre 1780 wird eine Schweriner Messias-Aufführung genannt. Die entscheidende Tat ist das Verdienst des Leipziger Singspielkomponisten und späteren Thomaskantors Joh. Ad. Hiller. Seit Jahren schon hatte Hiller in Leipzig die Hasseschen und Jomellischen Oratorien und Passionsmusiken regelmäßig aufgeführt. Der Händelsche Messias konnte ihm in der so auf ihn eingestimmten Zeit nicht entgehen. So kam unter Nachwirkung

der Londoner Händel-Feste im Berliner Dom 1786 unter Hillers Leitung die berühmte und denkwürdige Aufführung zustande, die für Händels Ruhm in Norddeutschland ausschlaggebend wurde. Die königliche Kapelle wirkte mit, alles in allem 300 Sänger und Spieler. Hiller selbst hat uns in seiner „Nachricht von der Aufführung des Händelschen Messias zu Berlin 1786“ nähere Auskunft über sein Unternehmen und seine Grundsätze gegeben. 1787 und 1788 führte er den Messias wiederum auf, in der Leipziger Paulinenkirche, und auch von diesen Aufführungen haben wir literarische Zeugnisse aus seiner Feder: „Drey kurtze Aufsätze, bey Gelegenheit des zu Leipzig aufgeführten Händelschen Messias, als: 1) Fragment aus Händels Messias. 2) Über Alt und Neu in der Musik. 3) Den Text zum Messias, nebst angehängten Betrachtungen darüber.“ Auch „Betrachtungen über Händels Judas Makkabäus“ gibt es von Hiller. Schon früher, 1782, hatte Hiller herausgegeben das Händelsche „Tedeum laudamus, zur Utrechter Friedensfeyer ehemals in Engländischer Sprache komponirt und nun mit dem bekannten lateinischen Texte in Partitur“. Am 30. Mai 1788 machte Hiller die Breslauer Musikfreunde mit dem Messias bekannt. Eine Messias-Aufführung im März 1786 in Kopenhagen, von der „Cramers Magazin“ (II, 960) berichtet, scheint auch Hillers Werk gewesen zu sein.

Mit Hiller kommt die Bearbeitungsfrage zum ersten Male in Fluß. Vom Generalbaßzeitalter hatte man sich um 1780 schon so gründlich abgekehrt, daß die Tradition schon damals ins Wanken gekommen war. Ein neuer Geschmack beherrschte die deutschen Musiker der Haydn-Mozart-Zeit. Hiller spricht in seinen „Betrachtungen“ und „Nachricht“ aus, daß Händels Orchesterbehandlung nicht mehr zeitgemäß sei: „Es ließe sich durch eine der heutigen Satzart gemäße Anwendung der blasenden Instrumente noch manche Verschönerung der Händelschen Kompositionen beyfügen. Im ganzen Messias scheint Händel weder an Oboen, noch Flöten, noch Waldhörner gedacht zu haben, die doch in unseren heutigen Orchestern soviel Eigentümliches haben . . .“ So ging es denn frisch und froh an ein Bearbeiten, um „die Wirkung des Ganzen zu erhöhen und zu verstärken“. Hiller genierte sich nicht, griff tüchtig ein, bei der Instrumentierung,

den Arien, die er zurechtschnitt, mit Kadenzen neuer Mode garnierte, in Rezitativen, im Generalbaß, und so brachte er denn schließlich „eine ganz neue Partitur“ zustande „so ungefähr, wie Händel selbst in unseren Tagen sie geschrieben haben würde“.

Hillers große Berühmtheit gab natürlich seiner Messias-Bearbeitung Gewicht, und ihm in erster Hinsicht ist die Verantwortung dafür zuzuschreiben, daß Händel mehr als ein Jahrhundert später noch immer verballhornt vor das deutsche Publikum treten mußte. Was Leipzig und Berlin sich leisteten, mußte natürlich auch in Wien eingeführt werden. Baron van Swieten, der aus Haydns, Mozarts und Beethovens Leben bekannte Wiener Musikmäzen, hatte in früheren Jahren in Berlin die Händel-Aufführungen mitgemacht und trat nun in Wien mit großem Eifer für Händel ein. Als musikalischen Helfer hatte er sich zuerst Joseph Starzer ausersehen, der schon 1779 den Judas Makkabäus bearbeitet hatte. Van Swieten veranstaltete eine ganze Reihe Oratorienaufführungen, teils in seinem Hause „Zu den drei Hacken“ in der Renngasse (neben dem Hotel „Zum Römischen Kaiser“), teils im Saal der Hofbibliothek oder in den Palais des Wiener Adels, der Fürsten Lobkowitz, Schwarzenberg, Esterhazy u. a. Nach Weigls Tod vom Jahre 1787 an wird Mozart herangezogen. Er bearbeitete im November 1788 Acis und Galathea, im März 1789 den Messias, im Juli 1790 das Alexander-Fest und die kleine Cäcilien-Ode. Van Swieten selbst hat sich in späteren Jahren noch die Athalia und „Die Wahl des Herakles“ hergerichtet.

Mozart hielt sich in seinen Bearbeitungen an die Hillerschen Grundsätze. Die alten Generalbaßinstrumente Orgel, Klavier, Laute, Harfe wurden ausgeschieden, der Generalbaß den Streichinstrumenten und neu hinzugesetzten Blasinstrumenten übertragen. Gleich Hiller hielt auch Mozart sich für befugt, die Händelsche vermeintliche Skizze fertig zu komponieren. So setzte er neue Kontrapunkte hinzu, neue Begleitstimmen, änderte völlig den Klangcharakter der Händelschen Partituren durch hinzugesetzte Flöten, Klarinetten, Hörner, zu Händels Oboen, instrumentierte er überhaupt im Mozartschen Sinne. Im Messias ging er noch viel weiter als in den anderen Partituren, änderte

sogar gelegentlich Händels Harmonien. So sehr seine Bearbeitungsweise stilistisch ein Mißgriff war, der sich aus den Anschauungen der Zeit erklärt, so hatte sie doch die Vorzüge von Mozarts eminenter Satz- und Klangkunst und machte natürlich Schule. Zelter und Rochlitz (5. Jahrg. der „Leipzig. Musikal. Zeitung") fanden daran zwar manches nicht ganz nach ihrem Geschmack, dennoch bediente sich Zelter bei seiner Berliner Händel-Aufführungen der Mozartschen Bearbeitungen. Gerber, der Autor des „Tonkünstlerlexikons" ging in einem Artikel der „Allgem. Musikal. Zeitung" (XX, 832) sogar so weit, daß er vorschlug, nur die Chöre des Messias in Mozarts Bearbeitung beizubehalten, die Arien aber von Komponisten von Rang ganz neu komponieren zu lassen. Auch Forkel war der Ansicht, daß von Händels Arien „nicht eine einzige mehr genießbar" sei.

Im ganzen folgenden Jahrhundert kam die Bearbeitungsfrage nicht mehr zur Ruhe. Auf Hiller und Mozart folgt ein ganzer Schwarm mehr oder weniger fähiger Bearbeiter: Berner, Klasing, Schwenke, Wilsing, Schaum, Mosel, Klage, Riotte, Breidenstein, Starzer, Türk, Lindpaintner, Ferdinand Hiller, Mendelssohn, Rob. Franz, Brahms, Chrysander, Seiffert, Stephani, Rentsch, Rahlwes, Schering u. a., denen sich eine kaum minder umfangreiche Liste englischer Bearbeiter anschließt, unter denen Macfarren, Prout, die bedeutendsten sind. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kamen durch Chrysanders Forschungen neue Gesichtspunkte auf, die das ganze Bearbeitungsproblem in ein neues Licht rückten. Der Streit der entgegengesetzten Ansichten spitzte sich schließlich zu einer langjährigen Kontroverse zwischen Robert Franz und Chrysander zu, deren nähere Erörterung besser dem Kapitel „Der Händel-Stil" vorbehalten bleibt.

In Berlin förderte Hillers erste Messias-Aufführung, ungeachtet des Aufsehens, das sie erregte, die Händel-Sache nur langsam. Nach wie vor beherrschten Messias, Judas Makkabäus und Alexander-Fest die Konzertsäle, erst von 1827 ab, als der Geschmack sich wieder geändert hatte, zufolge der Beethovenschen Kunst, ging Zelter daran, auch andere Händelsche Oratorien aufs Programm zu setzen. Jahr für Jahr führte er und sein Nach-

folger Rungenhagen in der Berliner Singakademie eine neue Händelsche Partitur auf, von 1827 bis 1835 den Josua, Samson, Jephtha, Psalm „O preist den Herrn", Israel, Salomo, Saul, Belsazar, Athalia, Joseph.

Halle, die Geburtsstadt Händels, wandte sich der Händel-Pflege erst überraschend spät zu. Die erste nachweisliche Messias-Aufführung fand unter Türk und Weinmann Weihnachten 1803 statt. Dann hörte man, außer Fragmenten, erst von 1820 ab vollständige Werke Händels, von da an allerdings immer häufiger. Besonders denkwürdige Aufführungen waren: 1830 Alexander-Fest beim Musikfest der Elbstädte; 1841 Messias zum Reformationsjubelfest in der Moritzkirche; 1857 Messias zum Besten des Händel-Denkmalsfonds, mit Jenny Lind. Auch Bremen, Leipzig, Stuttgart gaben zum Besten des Halleschen Händel-Denkmals um dieselbe Zeit Konzerte mit Händelschen Werken. Man hatte den Plan gefaßt, in Halle zur hundertsten Wiederkehr von Händels Todestag den größten Sohn der Stadt durch den Bau einer Tonhalle zu ehren, die seiner Kunst einen würdigen Mittelpunkt schaffen sollte. Da für dies monumentale Händel-Haus die Mittel zu spärlich flossen, beschränkte man sich auf das Denkmal. Das Erzstandbild, ein Werk des Berliner Bildhauers Heidel, wurde am 1. Juli 1859 enthüllt. Es steht auf dem Markt, Händel blickt auf die Kirche Unser Lieben Frauen, in der er als Zachows Schüler so oft die Orgel gespielt hatte. Samson und Messias wurden bei diesem feierlichen Anlaß von Robert Franz in der Marktkirche aufgeführt, mit der Beihilfe berühmter Gesangskräfte, wie die Jachmann-Wagner, Tichatschek, Sabbath, und hervorragender Spieler des Leipziger Gewandhauses im Orchester, wie Ferdinand David, Rietz, Grützmacher. Auch Franz Liszt war zugegen, selbst aus England waren eine ganze Reihe von Festteilnehmern gekommen.

Von dieser Zeit ab wird Halle eine wichtige Händel-Stadt besonders durch das Wirken von Robert Franz als Dirigent der Singakademie und als Bearbeiter der Händelschen Partituren. Fast noch mehr als in dem eigenen Schaffen als Liederkomponist fand Robert Franz seine eigentliche Lebensarbeit in dem Sichversenken in die Klangwelt eines Bach und Händel.

Zur Feier der 200. Wiederkehr von Händels Geburtstag im Jahre 1885 wurden Herakles und Messias in Halle aufgeführt, Robert Franz zum Ehrenbürger ernannt, das Denkmal mit einer prunkvollen Einfassung versehen, das vermeintliche Geburtshaus Händels mit einer neuen, reichgeschmückten, auf Händel bezüglichen Fassade geziert.

Aber auch im übrigen Deutschland, außer Berlin und Halle wurde das Händelsche Oratorium im 19. Jahrhundert eine tiefwirkende künstlerische Kraft. Außer dem Messias und Alexander-Fest erfreute sich zumal der Judas Maccabaeus einer ganz besonderen Beliebtheit: aus patriotischen Gründen. Als nach den Freiheitskriegen die Jahre der napoleonischen Zwangsherrschaft für Deutschland vorüber waren, empfahl sich der Judas Maccabaeus, jenes „hohe Lied der Freiheit und Kraft“ (wie Kretzschmar es treffend nennt) vor allen anderen musikalischen Werken als musikalische Siegesfeier, seines ganzen Inhalts wegen und im besonderen wegen des pompösen: „Seht er kommt mit Sieg gekrönt.“ Um diese Zeit setzte auch in Deutschland die große chorische Bewegung ein, die für unser Musikleben im 19. Jahrhundert so bezeichnend ist. In allen größeren Städten bildeten sich leistungsfähige gemischte Chöre, die Musikfeste kamen in die Mode, und ein erheblicher Bedarf an Chormusik mußte gedeckt werden. Für diese Musikfeste waren Händels Oratorien das Gegebene, und so finden wir, daß von ungefähr 1830 Händel ab die großen Chorkonzerte und Musikfeste beherrscht, nicht nur durch seine Werke, sondern auch durch den Anstoß, der von ihnen ausging. Die ganze neuere deutsche Oratorienliteratur, von Haydns „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“, Schneiders „Weltgericht“, Mendelssohns „Paulus“ und „Elias“, Marx' „Moses“, Spohrs Oratorien, Hillers „Zerstörung Jerusalems“, bis zu Max Bruchs und Brahms' Chorwerken ist undenkbar ohne das leuchtende Vorbild Händels.

So wird Händel in seinen Hauptwerken oratorischer Art allmählich ein fester Besitz der deutschen Musikpflege. In der Art der Wiedergabe freilich, im Erkennen der stilistischen Grundlagen lag vieles noch im argen. Hier Wandel geschaffen zu haben, ist das große und dauernde Verdienst Friedrich Chrysanders.

Ein der Händelschen Kunst gewidmetes Buch kann nicht mit wenigen, trockenen Notizen hinweggleiten über diesen Forscher, der mehr als irgendein anderer einzelner für Händel geleistet hat. Sein ganzes langes und fleißig zugebrachtes Leben war fast ausschließlich Händel geweiht. 1856 gründete er als Dreißigjähriger mit dem ihm geistesverwandten G. Gervinus die Deutsche Händel-Gesellschaft, deren vornehmster Zweck die kritische Herausgabe der sämtlichen Werke Händels war. Als nach einigen Jahren die Gesellschaft sich als nicht lebensfähig erwies, übernahm Chrysander persönlich nicht nur die gesamte philologische Editionsarbeit, sondern er leistete auch mit den beschränktesten Mitteln oft eigenhändig Stich und Druck in einer kleinen Druckerei, die er sich in seinem Haus in Bergedorf bei Hamburg einrichtete. Gervinus sorgte zuerst für das nötige Geld, 1859—1866 leistete König Georg von Hannover einen jährlichen Zuschuß von 1000 Talern, später half der preußische Staat mit Geldbeiträgen. Nach Gervinus' Tode (1871) war Chrysander ganz auf sich angewiesen. Nach jahrzehntelangen Mühen kam 1894 endlich die Gesamtausgabe mit 100 Bänden (bei Breitkopf & Härtel in Leipzig) zu glücklichem Abschluß, und damit war der Händel-Pflege und -Forschung das unentbehrliche feste Fundament gegeben. In England hat Chrysander des öfteren geweilt zum Studium der Händel-Manuskripte, und dort sorgte er überdies noch für Abschriften der großen Händel-Sammlung Victor Schölchers. Die Kopien dieser 150 Bände Schölchers (aus dem Nachlaß von Händels Helfer Chr. Schmid) kamen durch Chrysander an die Hamburger Stadtbibliothek, wo sie jetzt noch als kostbarer Besitz liegen. Nicht genug mit der Gesamtausgabe, schrieb der rastlose Chrysander auch noch die berühmte Händel-Biographie, die grundlegend wurde für jede weitere Beschäftigung mit Händel und seiner Kunst. Leider blieb sie ein Torso. Im dritten Bande, beim Jahre 1740 angelangt, brach Chrysander die Arbeit ab, und kam nie mehr zur Vollendung des monumental angelegten Werkes. Von 1894 an etwa bis zu seinem Tode am 3. September 1901 arbeitete Chrysander an der praktischen Bearbeitung Händelscher Oratorien für die Aufführung, unermüdlich forschend, um den Stil dieser Kunstwerke historisch

und ästhetisch zu beleuchten. Max Seiffert in Berlin, in den letzten Jahren sein kundiger und vielgewandter Helfer, setzte nach Chrysanders Tode die Bearbeitungen im Chrysanderschen Sinne fort. Die „Neue Händel-Gesellschaft“, 1894 unter dem Protektorat der Kaiserin Friedrich gegründet, führte die Chrysanderschen Ideen in Mainz praktisch zur Verwirklichung. 1906 fand in Berlin ein dreitägiges Händel-Fest großen Stils statt.

Damit waren der Händelschen Oratorienkunst in Deutschland die Wege gebahnt.

Wesentlich neue Ziele und Gesichtspunkte traten erst nach dem weltbewegenden großen Kriege zutage. Die Zeit war jetzt reif geworden für den Teil der Händelschen Kunst, den weder ein Chrysander, noch irgendein anderer Händel-Forscher, Kretzschmar, Seiffert, Volbach u. a. für die Gegenwart zurückzuerobern für möglich gehalten hatte. Dr. Oskar Hagen in Göttingen erkannte als erster die Bedeutung der Händelschen Oper für das 20. Jahrhundert, und zeigte bei den von ihm vorbereiteten und geleiteten Opernfestspielen im Sommer 1920, 1921, 1922, 1923 in Göttingen die künstlerische Macht und praktische Brauchbarkeit der Händelschen Opern in seinen tief ergreifenden Bühnenaufführungen von Rodelinda, Ottone, Giulio Cesare. Das Göttinger Beispiel fand glückliche Nachahmung an den Bühnen von Stuttgart, Gera, Hannover, München, Halle, Berlin, Oldenburg, Zürich, und gegenwärtig kann man sagen, daß die Bahn gebrochen ist für eine Renaissance der Händel-Oper in Deutschland. Halle feierte im Frühling 1922 ein bedeutsames Händel-Fest, dank den Bemühungen der beiden Musikhistoriker der Hallenser Universität Arnold Schering und Hans Joachim Moser. Glanzpunkt dieses Festes waren die Oper „Orlando Furioso“ in Mosers Bearbeitung, die „Susanna“ und „Semele“ in Bearbeitungen von Schering und Rahlwes. Von jüngeren Händel-Kennern und -Forschern wären noch zu nennen Schering (Geschichte des Oratoriums), Alfred Heuß, Hermann Stephani, Georg Göhler.

Sie alle fußen mehr oder weniger auf Hermann Kretzschmar, der in seinem „Führer durch den Konzertsaal“ mustergültige Erläuterungen der Händelschen Chorwerke gegeben hat.

* * *

In England trat nach den großen Händel-Festen von 1784 bis 1791 in den großen Veranstaltungen eine Pause ein, bedingt durch die Kriegsjahre gegen Frankreich. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts jedoch war der Händel-Kult in voller Blüte und wuchs immer mehr, genährt durch die zahlreichen Musikfeste in den Provinzstädten, in Birmingham, Leeds, Manchester, Liverpool, Sheffield, Norwich, Oxford, Cambridge, die sogenannten Festivals of the three choirs, die „Concerts of ancient music" und die Veranstaltungen der Cecilian Society und der Sacred Harmonic Society in London. Ganz England widerhallte von Händel, neben ihm kam kein Meister auch nur in Betracht. Bach war kaum bekannt, selbst Haydn war kein ernsthafter Rivale neben Händel. Die einheimischen Musiker kamen über die Händel-Nachahmung nicht heraus, und es entstand durch die übertriebene Händel-Verehrung jene Stagnation, die England aus der Reihe der musikalisch-schöpferischen Nationen ein Jahrhundertlang verdrängte. Andererseits war der durch Händel gegebene Anstoß so mächtig, so dem innersten Fühlen der englischen Nation, ihren geistigen und seelischen Bedürfnissen angepaßt, daß fast auf Händel allein eine imponierende, in ihrer Art einzige Musikkultur begründet werden konnte und zu üppiger Blüte gelangte. In der ganzen Kunstgeschichte gibt es kaum nochmals den ähnlichen, merkwürdigen Fall, daß ein Fremder die Seele seiner zweiten Heimat so erlauschte, mit so erstaunlicher Sicherheit den Ton traf, auf den die ganze Nation mit hingebender Begeisterung reagierte. Man war stolz darauf, daß dieser große Meister sich so völlig zu England bekehrt hatte und fand darin nicht eine Schwäche Englands gegenüber dem großen Deutschen, sondern einen Triumph des englischen Wesens. Wenn Händel England beherrschte, so hatte England ihn doch „gemacht"; wenn er den Ton angab, so war England der Resonanzboden, der diesem Ton Fülle und Glanz gab. Erst der erstaunliche Triumph des Mendelssohnschen Elias in Birmingham 1846 schlug eine kleine Bresche in die Händel-Festung, und was wäre der Elias ohne Händels Vorbild gewesen? Auch in London feierte man die 100. Wiederkehr des Todestages Händels mit einer neuen Auflage der alten Händel-Feste im Crystal-Palace. Seit 1859 wurden sie mit einem ge-

waltigen Aufgebot an Kräften wieder regelmäßig abgehalten, unter Leitung von Costa, späterhin von August Manns.

Die Stellung des Händelschen Oratoriums, überhaupt des Oratoriums in England ist erheblich verschieden von der in Deutschland üblichen. Immer war das Oratorium in England eine halb kirchliche Angelegenheit, selbst im Konzertsaal galt es als „sacred music“, und löste bei den Zuhörern religiöse Empfindungen aus. Sonntagsoratorien in St. Paul und der Westminterabtei z. B. waren (und sind vielleicht noch) eine ständige Einrichtung. Sie waren eingerahmt von Gebet, hatten als Einlage Vorlesungen aus der Bibel, bedienten sich des ganzen Pomps anglikanischen Kathedralzeremoniells, und setzten so das Kunstwerk in eine ganz kirchliche Atmosphäre. Das England des 19. Jahrhunderts ohne Oratorium ist ganz undenkbar. Das Oratorium ist ein wesentlicher Bestandteil des geistigen Lebens; Kirche, Schule, Gesellschaft, Haus und geschäftlicher Betrieb sind darauf eingestellt; es ist die eigentliche national-englische Form der musikalischen Betätigung. Wenn man sich die gewaltigen Ausmaße und Auswirkungen dieser Bewegung klarmacht, die 150 Jahre überdauert hat, dann erhält man auch einen Maßstab zur Beurteilung der Leistung Händels, der ganz allein dieser Bewegung einen so weitwirkenden Anstoß gegeben hat, der mit dem Seherblick des Genies so sicher erfühlt hat, was dem englischen Geiste gemäß und notwendig ist.

Es ist in neueren Zeiten ausgesprochen worden, daß Händel für die eigentlich englische nationale Kunst verderblich gewesen sei, indem die Wucht seiner Kunst alle anderen Bestrebungen erdrückt und unmöglich gemacht habe. Man weist auf die feingeistigen Madrigalisten des 16. und 17. Jahrhunderts, auf den herrlichen Purcell hin als die Blüte der englischen Musik, beklagt, daß die englische Kunst durch Händel aus ihrer dem nationalen Charakter naturgemäßen Richtung verdrängt worden sei. In der Tat lehrt die Geschichte, daß eine neue englische Kunst von einigem Belang erst Wurzel faßte, als man dem maßlosen Händel-Kult ernsthaft zu Leibe rückte. Eine Zeitlang stand Mendelssohn neben Händel bestimmend da für die Richtung der englischen Musik. Von ungefähr 1880 an machte sich dann eine

englische Renaissance geltend. Des Hemmgewichtes Händel sich zu entledigen, um freiere Beweglichkeit zu gewinnen, ist das Ziel der nationalen englischen Musikbewegung der letzten Generation. Händel hat gegenwärtig in der Tat nicht mehr das Monopol, wie früher in England. Zwar machen die Händel-Aufführungen noch immer eine sehr stattliche Summe aus, doch es ist nicht zu verkennen, daß gerade aus den intellektuellen und beruflichen Kreisen ein starker Widerstand gegen Händel ausgeht, ähnlich wie in Deutschland jetzt gegen Wagner. Jedenfalls scheint es, daß vorerst der Schwerpunkt der Händel-Renaissance von England nach Deutschland gewandert ist.

Auch in der Händel-Forschung und -Literatur hat zumal die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts in England mancherlei von Belang aufzuweisen. Victor Schölcher, ein geborener Franzose (lebte längere Zeit im Exil in England), brachte eine wertvolle Sammlung von Händel-Abschriften und -Dokumenten zusammen, die er später dem Pariser Konservatorium überwies. 1857 erschien sein „Life of Handel", verdienstvoll durch die Ansammlung eines beträchtlichen neuen Materials, aus dem aber erst Chrysander die rechten Folgerungen zog.

Fitzgerald und Samuel Butler, obschon Amateure in der Musik, haben in ihren literarischen Schriften ästhetische Hinweisungen auf Händel des öfteren in so wertvoller und fesselnder Art gemacht, daß man ihrer in Verbindung mit Händel gedenken muß. Auch den Staatsmann Balfour wird man hier einordnen. In seinen „Essay and Adresses" ist ein wertvoller Aufsatz Händel gewidmet. Rockstroh's „Life of George Friderick Handel" (1883) zeigt die typische ältere englische Einstellung Händel gegenüber, und erklärt das Händelsche Kunstwerk aus der kirchlichen Atmosphäre her. Dieser moralisierenden Auffassung stellen sich gewichtige englische Stimmen neuerdings entgegen. Besonders verdienstvoll in dieser Hinsicht das Händel-Buch von Streatfield (1909), indem es zum ersten Male in England die Freiheit, das Weltbürgertum, die geistige Unabhängigkeit der Händelschen Kunst zeigt, den Meister aus der Vormundschaft der salbungsvollen Moralprediger und kirchlichen Kreise befreit. Mit den „Plagiaten" Händels und der Entstehungsgeschichte der Händel-

schen Werke beschäftigten sich des näheren Sedley Taylor und Percy Robinson.

Der letzte englische Beitrag zur Händel-Literatur ist Newman Flower's Händel-Buch, ein Prachtwerk mit einer Fülle kaum bekannter Bilder, das sich auf die Lebensgeschichte des Meisters beschränkt. Leider ist dies Buch dem verarmten Deutschen der Gegenwart unerschwinglich, und da der Londoner Verlag Cassel's Brothers selbst der Bitte um ein Rezensionsexemplar nach Deutschland unzugänglich blieb, so konnte das vorliegende Werk von den Ergebnissen des englischen Schriftstellers nichts profitieren.

Frankreichs Beitrag zur Händel-Pflege ist gering. Zwar besitzt das Pariser Konservatorium die große Schölchersche Händel-Sammlung, aber im französischen Musikleben — ebensowenig wie in Italien — hat Händel nie eine Rolle gespielt. Nur Romain Rolland's Händel-Buch verdient mit Auszeichnung genannt zu werden.

DER HÄNDEL-STIL

Von besonderer Bedeutsamkeit für die Praxis der Händel-Aufführungen ist die Frage nach dem Händel-Stil. Die Zeiten sind längst vorbei, in denen man das Stilvolle in der möglichst notengetreuen Ausführung der Partitur sah, in denen man jede kleine Veränderung des Textes, jeden Zusatz, jedeAusschmückung als ein Vergehen wider den heiligen Geist der Kunst ansah. Händel fügt sich durchaus in den Rahmen seiner Zeit, was die Aufzeichnung, die Methode der Wiedergabe betrifft. Man hat jetzt im allgemeinen eine leidliche Kenntnis von den stilistischen Eigentümlichkeiten der italienischen Kunst des frühen 18. Jahrhunderts. Daß diese Kenntnisse sich verbreitet haben, ist im wesentlichen das Verdienst Chrysanders, der in mühsamen Nachforschungen die Beweise herbeigeschafft hat, mit denen er die Richtigkeit seiner Interpretationen stützt.

Die wichtigste Frage ist die nach der Behandlung des Generalbasses bei Händel. Gleich allen seinen Zeitgenossen bediente sich Händel im umfassendsten Maße jener bequemen, abkürzenden Schreibweise, die ein vollstimmiges Akkompagnement ersetzt

durch eine einzelne Baßstimme mit etlichen Ziffern und Zeichen, eben den Generalbaß, bezifferten Baß, basso continuo, thorough bass. Der Generalbaß rechnet auf eine improvisierende mehrstimmige, akkordische Ausarbeitung durch Klavier, Orgel, gelegentlich Laute, Gitarre, Viola da Gamba. Solange die Praxis des Generalbasses lebendig war, genügte die knappste Andeutung. Gerade in Händels letzte Lebensjahre fielen die Anfänge jener großen Stilumwälzung, deren Ergebnis wir in der Mannheimer Schule und schließlich bei Haydn, Mozart, Beethoven sehen. Eines der Hauptmittel (wennschon im negativen Sinne) des neuen Stils war die gründliche Abkehr vom Generalbaß. Seine Praxis wurde so schnell vergessen, daß man schon eine Generation später, zu Mozarts Zeiten nicht mehr recht wußte, was man mit den Händelschen bezifferten Bässen anfangen sollte. Mozart half sich, indem er auf den Generalbaß meistens ganz neu hinzugesetzte Blasinstrumente akkordisch setzte. Seine Bearbeitungen des Messias, von Acis und Galatea, Alexander-Fest machten Schule und galten bis spät ins 19. Jahrhundert hinein als richtig und stilvoll. Robert Franz erneuerte die Mozartsche Methode und gab ihr noch größere Auswirkung. Demgegenüber stellte Chrysander fest, daß diese Methode in jeder Hinsicht verwerflich sei, indem sie wesentliche Stileigentümlichkeiten des Händelschen Kunstwerks ohne Not verwischte. Wenn die Urteilsfähigen gegenwärtig fast ohne Ausnahme die Franzsche Methode verwerfen, so muß doch daran erinnert werden, daß Franz trotzdem ein großer Kenner der Händelschen Kunst war, zudem selbst ein schaffender Künstler von Bedeutung. Man kann seine Methode preisgeben und doch seine meisterhaften, polyphon so fein durchgeführten Generalbaßausarbeitungen hochschätzen. Zumal in den Klavierauszügen springen die Vorzüge der Franzschen Bearbeitungen in die Augen, während ihre Mängel unschädlich sind.

Nach den Forschungen Chrysanders, Max Seifferts, Max Schneiders u. a. ist jetzt im wesentlichen die Frage nach der Art und nach den Grenzen der Generalbaßbehandlung geklärt, und fantastische Auslegungen finden keine Entschuldigung mehr durch den Hinweis auf die verlorene Tradition und auf die Frei-

heiten, die dem Generalbaßspieler zugestanden waren. Diese Freiheiten finden ihre Grenze in dem Stil des Kunstwerks und sind in der Tat nicht so groß, wie oft geglaubt wurde.

Auch die Ergänzungen durch eine Anzahl neuer Orchesterklangfarben, Klarinetten, Hörner, und starke Verwendung anderer Blasinstrumente haben sich in der Praxis als nicht notwendig gezeigt, weil der von Chrysander aufgewiesene Klang des echten Händel-Orchesters auch dem Ohr unserer Zeit durchaus genehm ist, und überdies dem Wesen der Händelschen Musik unvergleichlich besser angemessen ist, als der auf Haydns, Mozarts und Beethovens Orchesterbehandlung basierte Satz der früheren Bearbeitungen.

Die Eigentümlichkeit des Händel- (auch Bach-)Orchesters gegenüber dem klassischen Wiener Orchester liegt in folgenden Punkten: 1. Die Teilung des Orchesters in tutti oder ripieni und Sologruppen, so daß die Begleitungen während des Sologesanges zumeist von einem Teil der Streicher und Bläser ausgeführt werden, das Orchester in voller Besetzung jedoch auf die Ritornelle, Vorspiele, Zwischen- und Nachspiele beschränkt ist. 2. Die Holzblasinstrumente, besonders Oboen und Fagotte werden nicht nur in Gruppen von je 2 verwendet, wie später, sondern chorisch, je 6 oder sogar 8 Oboen und Fagotte, je nach der Stärke des Gesangschors und des gesamten Klangkörpers überhaupt. 3. Die Blechblasinstrumente, Hörner, Trompeten, Posaunen, werden zur Begleitung des Solo nur selten, als auffallend charakteristische Farbe ausnahmsweise verwendet. Deswegen fälscht die Heranziehung zumal der Hörner als regelrechtes Orchesterinstrument in den Bearbeitungen von Mozart und Franz das Händelsche Klangbild sehr bedeutend. Anders jedoch in den Chören, wo es sich nicht um charakteristische Färbung handelt, sondern um Glanz, Fülle, Macht des Klanges. In solchen Fällen wird man, der Größe des Chors entsprechend, die Chorstimmen bei den großen tutti-Stellen und machtvollsten Steigerungen unbedenklich verdoppeln und verstärken dürfen durch Hörner, Trompeten, Posaunen und schließlich Orgel. 4. Als Generalbaßinstrumente dienen in der Hauptsache Cembalo und Orgel. Das Cembalo wird in der Regel die Gesangssoli und Duette begleiten,

die Orgel greift bei den Chören ein. Dadurch wird die bei Oratorienaufführungen leider so übliche Monotonie vermieden, die auf dem ununterbrochenen, starren und leblosen, rhythmisch unpräzisen, akzent- und nervlosen Orgelton beruht. Vielfach wird der Einwand gemacht, das moderne Klavier verletze durch seine Klangfarbe dem Orchester gegenüber das moderne Klangempfinden. Darauf ist zu erwidern, daß natürlich ein gutes, richtig gespieltes altes Cembalo dem neuen Klavier klanglich vorzuziehen ist. Da aber auf gute Cembali nur in seltenen Ausnahmefällen zu rechnen ist, so ist es noch viel besser, sich mit dem Klavier abzufinden, als die gesamte Musik mit dem dicken, zähen Orgelklang zu übergießen. Es kommt darauf an, wie das Klavier gespielt wird. Wer z. B. Max Seiffert des öfteren als Cembalisten gehört hat, wird wissen, daß Generalbaßspiel sehr wohl klanglich reizvoll sein kann; es gehört eben zu dieser Spezialität eine besondere Schulung. Bei besonderen Anlässen wird bisweilen die Harfe, Gitarre, Laute, Gambe von Händel als Generalbaßinstrument herangezogen. Erinnert sei auch daran, daß ein Solocello dem Cembalo als baßführendes Instrument regelmäßig zugesellt ist, zu dem Zweck, den schnell verhallenden Cembaloton länger klingen zu lassen. Welche Bedeutung und Wirksamkeit ein schlagfertig, fantasievoll und stilvoll durchgeführter Generalbaß am Klavier haben kann, wird auch jeder ermessen, der bei den Göttinger Händel-Opernaufführungen die vorbildliche Leistung des Cembalisten Dr. V. E. Wolff kennen gelernt hat. Ein anschmiegsames Solocello zur ständigen Unterstützung des Klaviers erhöht die Klangwirkung beträchtlich.

Die Farben des Händelschen Orchesters sind nicht Mischfarben im modernen Sinne, sondern rein nebeneinander aufgetragen. Sie entsprechen den geradlinigen melodischen Konturen, der flächenhaften Behandlung, der Plastik der Motive auf diese Art viel besser, als wenn man die neuere Art der verschmelzenden Mischfarben anwendet, die in ihrem clair-obscur, ihren Schatten, allmählichen Übergängen, Zwischentönen mehr der romantischen Musik entsprechen, mit der malerisch reizvollen Unbestimmtheit, Abrundung, Weichheit, dem Verschwimmen, Verdämmern ihrer Konturen. —

Damit hängt auch die Behandlung der Dynamik bei Händel zusammen. Es gibt bei ihm in der Regel kein crescendo und diminuendo im modernen Sinn, allmählich anwachsend oder abnehmend, oder wie bei Wagner in Wogen flutend. Fortissimo, forte, mezzoforte, piano und pianissimo sind bei Händel wie bei Bach fünf deutlich geschiedene Abstufungen, die flächenhaft miteinander abwechseln, ruckweise nach Orgelmanier. Der Echoeffekt spielt bei Händel eine große Rolle, mit seinen plötzlichen Wechseln von forte und piano ist er geradezu ein charakteristisches Merkzeichen der vorklassischen Musik des 18. Jahrhunderts. All dies bezieht sich jedoch nur auf die Instrumente. Sowie es sich um die menschliche Stimme handelt, sei es im Solo oder im Chor, so rechnet Händel auf die subtilste Schattierung, auf alle dynamischen Künste des An- und Abschwellens, langsam oder rasch, auf raffinierteste Verwendung der Akzente.

Ein Stein des Anstoßes waren früher häufig die da capo-Arien, wegen der Langeweile der Reprisen. Chrysander hat gezeigt, daß die Reprise in der Regel auf Kürzung und Variation durch gesangliche Ausschmückung rechne, die ein neues Moment des Interesses in die Arie trage. Überdies gebührt den meisten Händelschen wie überhaupt italienischen Arien die Einlegung einer vom Sänger oder Bearbeiter hinzugefügten mehr oder weniger virtuosen Kadenz bei der Fermate. Wie diese ausschmückenden Variationen und Kadenzen stilvoll zu gestalten seien, darüber belehren uns neben Chrysanders vielfachen Auslassungen auch die wertvollen Studien Hugo Goldschmidts über „Die Lehre von der vokalen Ornamentik“.

Die Überfülle von Arien in den Händelschen Partituren erklärt sich zum Teil daraus, daß Händel je nach den ihm zur Verfügung stehenden Kräften seine Oratorien neu einrichtete. Oft hat man die Wahl zwischen mehreren die gleiche Situation deckenden Arien. Man wird jedoch meistens zu einer Kürzung der für unsere Begriffe übermäßig langen Partituren sich entscheiden müssen. Chrysander stellte für die Kürzungen den Grundsatz auf, sich streng an das dramatische Geschehen zu halten und alles zu streichen, was die Handlung in ihrem Fortschreiten aufhält. Nicht mit Unrecht hat man neuerdings geltend gemacht, daß Chry-

sander bisweilen zu radikal verfährt und Stücke opfert, die nicht nur von großem musikalischen Reiz sind, sondern auch unentbehrlich sind für die psychologische Ausdeutung der vertonten Charaktere. Händel liebt es, seine Charakterzeichnung aufzubauen aus der Summierung von Einzelzügen, die er auf eine Reihe von Arien verteilt. Läßt man solche Arien weg, so fehlt oft ein entscheidender Zug in dem Gesamtbild.

Auch in den Instrumentalwerken, den Sonaten, Orgelkonzerten, Concerti grossi wird oft die schlichte Linie der Melodie, zumal in langsamen Sätzen, durch Ausschmückungen in Art von Passagen, Trillern, Mordents, melodischen Umschreibungen, kleinen Kadenzen zu beleben sein. Besonders im Solo hat sich diese improvisierende ornamentale Figurationstechnik noch bis zu Mozart erhalten, in dessen Klavierkonzerten sie zum letztenmal aufleuchtet. Max Seiffert hat in seinen bei Breitkopf & Härtel erschienenen zahlreichen Neuausgaben der Händelschen Concerti grossi und Kammermusikstücke stil- und geschmackvolle Lösungen dieser ornamentalen Aufgaben gegeben, wie überhaupt seine Bearbeitungen das Generalbaßproblem mit ebensoviel Rücksicht auf Stilforderungen wie auf praktische Wirksamkeit und Spielbarkeit lösen.

DIE WERKE

Das ungeheure künstlerische Lebenswerk Händels, 100 Bände der Gesamtausgabe, türmt sich einem gewaltigen Gebirge gleich vor jedem auf, der es unternehmen möchte, es zu durchforschen, durch seine kaum zu übersehende Fülle eher entmutigend als einladend. Daher mag es zu erklären sein, daß eine halbwegs zulängliche, vollständige und tiefer eindringende Abschätzung und Würdigung der gesamten Händelschen Kunst in ihren verschiedenartigen Äußerungen bisher noch niemals zustande gekommen ist. Wenn in diesem Buche zum ersten Male der Versuch einer solchen Darstellung gemacht wird, so ist für diesen Entschluß die Wichtigkeit des Gegenstandes maßgebend gewesen. Das Problem Händel ist nicht eines unter vielen anderen, die eine historische, kritische, ästhetische Betrachtung verdienen, es ist nicht eine Aufgabe für das musikwissenschaftliche Seminar, sondern eine der dringlichsten künstlerischen Aufgaben unserer Zeit. Wir sind in Deutschland Zeugen einer weitausgreifenden Händel-Renaissance, wir erleben mit Staunen, daß eine Händelsche Oper nach der anderen aus dem Schutthaufen der Vergangenheit hervorgezogen wird, daß musikalische Werte höchster Art neuentdeckt werden, ja daß diese neu erstandenen alten Werke auf eine geheimnisvolle Art an das unserer Zeit eigenste Fühlen rühren, eine Verwandtschaft offenbaren mit manchen der tiefsten Züge unserer jungen Kunst. Überdies zeigt es sich, daß auch die Händelschen Oratorien, die wir schon sicher zu besitzen glaubten, in wesentlichen Dingen selbst von den berühmtesten Autoritäten mißverstanden worden sind. Es scheint, daß man erst im 20. Jahrhundert reif wurde für ein Verständnis der Händelschen Kunst, daß man die seelische, geistige, ästhetische Einstellung unserer Tage erst erleben mußte, um den richtigen Gesichtswinkel für Händel zu finden. So sei denn von diesem Standpunkt aus der Versuch gemacht, die Händelsche Kunst zu deuten, ihre musikalischen Werte, ihr Ethos, ihre ästhetischen Ideen und ihre Empfindungswelt zu würdigen. Gerade weil Händel unserer aufstrebenden jungen Kunst so nahe steht, soviel geben kann, muß dieser Versuch aufs ernsthafteste gewagt werden.

Mit dem neu entdeckten Händel strahlt ein Fixstern sein Licht durch die Jahrhunderte, in gelassener Ruhe von seiner erhabenen Höhe die schon halb vergessene, tröstliche Wahrheit uns zurufend, daß es dauernde Werte gibt, daß eine große und edle Kunst Zeit hat zu warten, bis die Welt für sie reif ist oder wieder reif geworden ist. Ein neuer fester Halt ist gewonnen in dem ruhelosen, schwankenden künstlerischen Treiben unserer Zeit. Im Strom der Zeit ist Händels Werk von anderen, weltbewegenden Wogen überflutet worden. Die Wasser haben sich nach zwei Jahrhunderten verlaufen, und groß und mächtig wie je zuvor hebt sich der Fels Händel aus der Vergessenheit Nebel immer klarer heraus, ernste, gewichtige, lautere Grundlehren der einen und ewigen Kunst uns kündend.

Nach einem Jahrhundert nervöser, überreizter, schließlich in ihren Auswüchsen dem Krankhaften zustrebender romantischer Musik, in einer Körperkraft und Gemüt zerreibenden harten und grausamen Zeit verliert die Kunst des 19. Jahrhunderts, mit der wir aufgewachsen sind, ihren früher, in entschwundenen glücklicheren Zeitläufen so berückenden Zauber. Wohl ist sie phantasievoll, reich an Reizen mannigfachster Art. Aber ihr geistiger und seelischer Horizont ist uns durch zu nahes Zusammenleben zu vertraut geworden, der Geheimnisse, der Unbegreiflichkeiten zu bar. Macht, Größe, Erhabenheit, die wir ehedem in ihr zu sehen glaubten, sind für unsere erschöpften und gequälten Seelen etwas zusammengeschrumpft. Wir sehnen uns nach einer stetigeren, ruhsameren, reineren, erhabeneren, wennschon uns fernerstehenden, nicht so vertrauten Urkraft, die uns die ewigen, nie wechselnden Wahrheiten der Kunst in lauterer Form übermittelt, anstatt der geschäftigen, in jedem Zeitalter sich wandelnden Äußerlichkeiten der Tonsprachen.

Bei Bach und Händel finden wir diese Zuflucht aus einer eng gewordenen, mit Kleinkram überladenen Bürgerlichkeit in die freie, große Natur, in eine strengere, erhabenere Geistigkeit. Bach ist schon eine wunderwirkende geistige Weltmacht geworden; Händel, viel später erst neuentdeckt, ist im Begriffe es zu werden.

Wir sind an einem Wendepunkt angelangt. Leidenschaftliches Suchen nach dem Neuen, rastloses Probieren, wühlender Umsturzwille bezeichnen das musikalische Geschehen unserer Tage. Es fehlt nicht an Energie und Begabung, wohl aber an Klarheit der Einsicht, an Sicherheit des Wollens. Händel mehr als irgendein anderer kann uns die wertvollsten Lehren in beiden erteilen, kann uns helfen, aus der krankhaft nervösen Hast zu jener überlegenen Ruhe zu gelangen, ohne die noch keine große Kunst gewachsen ist. Nicht als ob wir Händels Kunst nachahmen sollten oder auch nur könnten, aber mehr denn je tut uns in Deutschland eine Belebung mit jenem Geist not, der auch in Händel Wunder wirkte.

Aus dem nunmehr unvermeidlich gewordenen Anprall der Händelschen Gigantenkraft an das etwas ziellose Hasten unserer Jungen und Jüngsten dürfte sich eine Diagonale herausbilden, deren Form und Maße richtunggebend werden dürften für die nächste Zukunft der deutschen Musik.

* * *

Händel hat der Nachwelt hinterlassen: 33 Oratorien und oratorienartige Partituren; 41 Opern und Singspiele; 5 Tedeum; 1 Jubilate; 3 Bände Anthems, Psalmen; 1 Band Lateinische Kirchenmusik; 1 Band Krönungshymnen; 1 Trauerhymne; 22 italienische Duette und 2 Terzette; 72 italienische Kantaten mit Klavier; 25 italienische Kantaten mit Instrumenten; 16 Orgelkonzerte; 27 Orchesterkonzerte; 19 Kammersonaten für Flöte, Oboe oder Violine mit Cembalo; 22 Instrumentaltrios; 2 Bände Klaviermusik; 9 deutsche Arien. Dazu eine Anzahl noch nicht im Neudruck erschienene Werke.

Als die gewichtigste Leistung, die eigentliche Neuschöpfung Händels wird man wohl das Oratorium zu bezeichnen haben, wennschon die Opern, was Qualität, Frische, Fülle der solistischen Gesänge angeht, den Oratorien zum mindesten gleichkommen. Dieser großartigsten Form des Händelschen Schaffens sei also der gebührende Vorrang auch bei der Betrachtung der Werke eingeräumt.

DAS ORATORIUM

Als eine Schwester, noch richtiger ausgedrückt als eine bescheidene Stiefschwester ist das Oratorium neben der glänzenden, bestrickenden Oper von 1600 an aufgewachsen. Zwei Wurzeln senkt die neue Gattung in die Vergangenheit hinab: das lateinische, liturgische Schaustück mit Musik und das sogenannte Oratorio volgare, in der italienischen Landessprache, auf die sogenannten Laudi, die Lobgesänge des heiligen Filippo Neri in Rom, gegründet. Diese „Betübung" im „Betsaal" (oratorio) des Klosters hat der Gattung den Namen gegeben. Den neuen in Florenz um 1600 gefundenen rezitierenden, solistischen Dramenstil hat als erster Emilio de' Cavalieri dem Oratorium zugänglich gemacht. Seine 1600 zum ersten Male in Rom aufgeführte „Rappresentazione di corpo e di anima" wird oft als Anfang der Gattung Oratorium bezeichnet. Man wird dies allegorische Drama aber richtiger als geistliche Oper zu bezeichnen haben, wie sie als eine römische Spezialität das ganze 17. Jahrhundert hindurch gepflegt wurde. Das eigentliche, bühnenmäßige Darstellung grundsätzlich verschmähende Oratorium nahm aus der geistlichen Oper nach de' Cavalieris Vorgang jedoch die neuen stilistischen Errungenschaften der dramatischen Musik auf, ohne dem altüberlieferten mehrstimmigen chormäßigen Motettenstil gänzlich Absage zu geben. Giov. Franc. Anerios Oratoriendialoge vom Jahre 1619 „Teatro armonico spirituale" ist ein für seine Zeit typisches Werk des neuen Stils. Eine Generation später bei Giacomo Carissimi ist das Oratorium schon über die Zeit schwankender, stilistischer Versuche hinaus und hat fest umschriebenen Stil gewonnen. Den Kern der geistlichen lateinischen Oratorien Carissimis bilden die Chöre, die er jedoch nicht in der älteren polyphonen, fugierten Schreibart behandelt, sondern mehr homophon deklamierend, flächenhaft, scharf rhythmisiert. Er strebt leichte Beweglichkeit an, sprechenden und packenden Ausdruck, überraschende und wirkungsvolle Verteilung von Licht und Schatten, in der Abwechslung von Solo, Chor und Doppelchor. Die Massen zu gliedern, im Sinne des Barock eine glänzende Raumwirkung sozusagen, eine wirkungsvolle Architektonik mu-

sikalisch zu erreichen, der Chormasse eine lebendige, dramatische Auswirkung zu ermöglichen, sind Carissimis Ziele. Von den feierlichen Kirchentonarten sich abwendend, zieht er aus der frischen Volkstümlichkeit des Dur und Moll, der Dreiklangsharmonik und der darauf sich gründenden liedartigen Melodik neue musikalische Reize. Flüssige, stimmgerechte, malerischen Vorstellungen entstammende Koloraturen erhöhen oft ungemein die Wirkung seiner Gesänge. Hier wirken madrigalische Überlieferungen nach, mit feinem Empfinden den neuen stilistischen Anforderungen angepaßt. In den Soli nutzte Carissimi mit ähnlichem feinen Takt die Ergebnisse des neuen dramatischen Gesanges seiner Zeit. Carissimis Oratorium stellt den für seine Zeit bestmöglichen Typ des Oratoriums dar und ist innerhalb seiner Grenzen ein klassisches Meisterwerk. Wieviel Händel dem unmittelbaren oder durch andere vermittelten Vorbild des römischen Meisters verdankt, wird im Verlauf unserer Darstellung des öfteren hervorzuheben sein. Carissimi ist in der Tat als Oratorienkomponist die geschlossenste Persönlichkeit vor Händel, derjenige, der die Gattung mit den ihr zuträglichen Mitteln seiner Zeit am klarsten ausgeprägt hat.

Neben dem lateinischen, kirchlichen Oratorium Carissimis und seiner Schule erstarkte auch das sogenannte Oratorio volgare auf italienische Texte. Es gehörte zu den von der katholischen Kirche sanktionierten Mitteln, sich einen dauernden Einfluß auf das Gemütsleben der breiten Volksmassen zu sichern. Daraus erklären sich auch die verweltlichenden Tendenzen, die sentimentalen lyrischen Einschiebsel, die verweichlichte Haltung, die Nutzbarmachung aller Effekte des Opernstils. Zur Bibel als Stoffgebiet kommen die Heiligenlegenden hinzu, auch die Allegorien blühen weiter. Das Oratorio volgare hielt sich mehr an die unwiderstehlichen Reize des bel canto, des virtuosen, solistischen Ziergesangs, holte sich von der Oper solistische Prunkstücke als Hauptsache herüber und drückte den Chor auf ein konventionelles Füllsel herab. Rezitativ, Arie und Duett beherrschen in der Hauptsache dieses Solooratorium, dessen berühmteste Vertreter Alessandro Stradella sind (zumal in seinem San Giovanni Battista), Giovanni Bononcini der Ältere, Bassani (dieser

wiederum den Instrumenten und dem Chor mehr zugewandt), Perti, Alessandro Scarlatti, Leonardo Vinci, Pergolese, Lotti, Leo, die Wiener Oratorienmeister Tosi, Fux, Caldara, Conti.

Die Tätigkeit Händels als Oratorienkomponist ist eine zusammenfassende gleich der von Carissimi, nur von höherer Warte aus. Wie Joh. Seb. Bach als Meister der Passion und der Orgelmusik, so hält auch Händel von der gewaltigen Höhe seiner überragenden Meisterschaft herab mit scharfem Blick weithin Umschau auf das vor ihm ausgebreitete, hell beleuchtete Gebiet. Keine Anregung früherer Meister, die ihm nützen könnte, verschmäht er. Die deutlichsten Spuren der Chortechnik des Carissimi werden bei Händel sichtbar. Bei Stradellas S.-Giovanni-Battista-Partitur mit ihrer concerto-grosso-Verwendung, dem mächtigen Pathos der Herodes-Arien hat der junge Händel wohl aufgemerkt, wie auch bei dem großen Stil mancher Arien, beim verfeinerten Gefühlsausdruck im Giosue des älteren Bononcini (1688). Bassani kennt in seinen Oratorien schon jene „Händelsche“ antikisierende Verwendung des Chors als ideale Stimme der Empfindungen der Zuschauer. Florentiner Oratorien aus der Zeit um 1700 — die Händel während seines Aufenthalts in Italien sehr wohl mag kennen gelernt haben — zeigen (wie Schering in seiner „Geschichte des Oratoriums“ hervorhebt) schon jene Eigentümlichkeit mancher Händelscher Libretti, daß sie durch reichliche szenische, dramaturgische Angaben die Phantasietätigkeit des Hörers anspornen, die Bühne ersetzen sollen, die Möglichkeiten des Oratoriums zu erweitern streben durch Hineinbeziehen dramatischer Wirkungen. Jenes Mittelding zwischen Arioso und Arie, die Kavatine, hat Händel den frühneapolitanischen Meistern abgelauscht, und auch die Siziliana, die große dreiteilige da capo-Arie, die Arietta, hat Händel in Neapel aufs gründlichste studiert. In Tosis Sa. Catarina (Wien 1701) finden sich schon jene ekstatisch-schwärmerischen Ergüsse, die etwa in Händels Theodora so starke Wirkung tun, und mit dem tüchtigen alten Wiener Hofkapellmeister Joh. Jos. Fux hat Händel in seiner Instrumentalkunst, zumal in den Ouvertüren, so manchen meisterlichen kontrapunktischen Handgriff gemeinsam. Die melodischen

Feinheiten, die Ausdruckstiefe Contischer Arien im David (Wien 1724) sind nicht minder „Händelisch“, als gewisse Wendungen im Rezitativ, großzügige Linienführungen, die Ausnutzung des unbegleiteten Solo, voce solo beim Anfang mancher Arien in Marc Antonio Bononcinis „S. Giovanni Battista“ (1709), als so manches in Porsiles „Guiditta“ (Wien 1723). Man könnte auch aus der deutschen Passions- und Oratorienliteratur des 17. Jahrhunderts, aus Purcell und anderen englischen Meistern ohne besondere Schwierigkeiten eine Menge Einzelzüge zusammentragen, die sich bei Händel wiederfinden. Deswegen ist Händels Leistung nicht geringer zu bewerten. Wie Mozart die mit seiner Musik oft zum Verwechseln ähnlichen Manieren der neapolitanischen Opernschule einem Riesenschwamm gleich aufsaugte, so zog auch Händel alles ihm Brauchbare mit gierigen und unersättlichen Fängen in den Bereich seines Schaffens. Die Einzelvorzüge der anderen zu summieren, zu läutern, zu ihrer endgültigen Gestaltung, zu ihrer vollen Reife zu bringen, mit einer überlegenen Geistigkeit, einer Klarheit der Anschauung sondergleichen zu monumentalen Gebilden vorzudringen, das war Händels Mission. Er vollendete, gleich Bach und Mozart, und ließ den Späteren in der von ihm zu Ende geführten Gattung Wesentliches nicht mehr zu tun übrig. In diesem gewaltigen Gärungs-, Verdauungs-, Umwandlungs- und Läuterungsprozeß erscheinen die so oft mit Ratlosigkeit und Verlegenheit vertuschten sogenannten „Plagiate“ Händels in einem ganz neuen und sehr natürlichen Licht. Es sind die Bissen und Brocken, die seine gewaltigen Kinnbacken zermalmen und verschlucken, dem Riesenkörper die nötige Nahrung zuzuführen. Auch ein Shakespeare, ein Bach, Mozart, Beethoven, Wagner waren arge Jäger und setzten schonungslos allem jagdbaren Wild in ihrem Revier nach. Daß Händel bei diesem frischfröhlichen Weidwerk noch um etliche Grade rücksichtsloser und naiver verfuhr, kennzeichnet sein eigenstes Wesen.

Mit seinen ersten oratorischen Versuchen blieb Händel durchaus in den Grenzen des Hergebrachten. Seine Hamburger Johannes-Passion vom Jahre 1704 ordnet sich durchaus der deutschen Schule tüchtiger Kantorenmusik ein, die römischen Partituren „Il trionfo di tempo“ und „La Resurrezione“ die nea-

politanische Pastorale „Aci e Galatea“ (1708) belegen mit interessanten Beispielen das typische italienische Sooloratorium, das geistliche römische Opernoratorium und die dramatische Kantate. 1716 finden wir die Brockessche Passion noch immer im Gleis der deutschen Schule, Händel im gleichen Gespann mit einem Keiser, Mattheson, Telemann den Karren im gewöhnlichen Trabe vorwärtsziehend. Noch ist Händel nicht der feurige Renner, der mit gewaltiger Kraft, Ausdauer und Schnelligkeit losgeht und ein Ziel erreicht, das die anderen nicht einmal ins Auge fassen können. Neue Zuflüsse verbreitern den schon in stattlicher Fülle dahinfließenden jungen Strom seiner Kunst in England. Purcell und die anderen Meister des englischen Kathedralstils gaben ihm zu denken und lenkten seinen beweglichen Geist auf ein ihm neues Gebiet. Das erste Ergebnis dieser neuen Anregungen ist die „Geburtstagsode für die Königin Anna“ (1713), und nicht minder deutlich werden die Spuren Purcellscher Art im Utrechter Tedeum und Jubilate (1713). Aber schon steht Händel selbst in der Fülle seiner männlichen Kraft vollausgewachsen in diesen Partituren da, die er mit den pompösen Chandos-Anthems vom Jahre 1720 noch überbot.

Das große Werk seines Lebens, das englische Oratorium, datiert man gewöhnlich von der Esther von 1720 an. Indes ist es ziemlich sicher, daß Händel erst langsam und allmählich, von den Umständen getrieben, in seine Reformideen hereinwuchs. Bei der ersten Fassung der Esther handelt es sich noch um eine richtige englische Masque, bestimmt zur bühnenmäßigen Darstellung, wie wir deren von Purcell allein viele Dutzende erhalten haben. Nur daß Händel in der Größe seiner Formen, der Art seiner musikalischen Erfindung Neues und Eigenes hinzugab. Selbst 1732, bei der Wiederaufnahme und Neubearbeitung der Esther ist zunächst noch keine Rede von epischem, konzertmäßigem Oratorium. Die Kinder der Chapel Royal spielten Esther theatermäßig mit Szenerie und Kostümen, und Händel hatte die Absicht, in seinem eigenen Theater eine ähnliche theatralische Aufführung der Masque zu veranstalten, als der Londoner Bischof Gibson einschritt und gegen die geplante öffentliche Theaterdarstellung biblischer Stoffe Vorstellungen erhob. So kam Händel eigentlich wider

Willen zur konzertmäßigen, zuerst noch halb-theatralischen Aufführung der Esther, und entdeckte bei dieser Gelegenheit, daß der erzwungene Tausch eigentlich dem Werk gar nicht unzuträglich war. Die Unklarheit der Formidee, halb Oper, halb Chorwerk, ist auch in der endgültigen Esther-Fassung nicht ganz überwunden. Indes gewann Händel die noch fehlende Klarheit des Blicks durch die Erfahrungen mit Esther. Ein neues Licht ist ihm nunmehr aufgegangen. Aus der Abkehr von der Bühne zieht er die Konsequenzen. Der Chor, konzertmäßig von Noten singend, kann jetzt vor ganz andere Aufgaben gestellt werden als in der Oper, und auf den Chor stellt Händel von nun an in der Hauptsache sein Oratorium. Er geht in dieser Richtung weit über alles hinaus, was man im italienischen Oratorium jemals gewagt hatte. Hier hatte Händel endlich das Instrument gefunden, das seinen großartigen Visionen gebührend dienen konnte. Er gestaltete nicht mehr, wie in der Oper, interessant verwickelte Begebenheiten im theatralischen Sinne, sondern in epischer Art völkerbewegende, monumentale Ideen in ihrer gegenseitigen Auswirkung, ihren Konflikten und Lösungen. Dramatische Anschaulichkeit verschmähte er dabei als Mittel der Spannung ebensowenig, wie die psychologisch fundierte, tiefschürfende musikalische Ausdeutung bedeutender Individuen oder Charaktertypen. Zum Oratorium kam Händel erst, als er mit der Oper an einem aller Anstrengungen spottenden Hindernis scheiterte. Hatte deswegen der leidenschaftliche Opernschreiber Händel, der geborene Dramatiker großen Stils, die Sehnsucht nach dem Drama verloren? Sicher nicht. Das Oratorium war für Händel nicht (oder nur in geringem Maße) eine neue Spekulation auf den Erfolg, nachdem das alte Unternehmen versagt hatte. Diese platte, manchmal gehörte Auffassung begründet sich auf Händels unbezweifelbaren praktischen Sinn, gesunden Menschenverstand und kaufmännische Tüchtigkeit. Aber Händel hatte nun gelernt, daß man Dramen größten Zuschnitts schreiben konnte, ohne sich den Beschränkungen des Theaterbetriebs mit allen seinen Zufälligkeiten und Kleinlichkeiten auszusetzen. Der Weg zu einer Reform des Musikdramas war nun offen. Keine Bühne hätte den gewaltigen dramatischen Vorwürfen gerecht werden können, die

nun die Phantasie des Meisters in Flammen setzten. Und auch das erhabene Ethos, das ihn beseelte, war nun der vollen Auswirkung fähig geworden. Von der mit dünnem Kulturfirnis überzogenen, aber im Grunde ihres Wesens lasziven und rohen gesellschaftlichen Oberschicht, die ihn ruiniert hatte, wandte sich Händel ab, dem gesunden Kern des breiten englischen Mittelstandes, dem Bürgertum zu. Dies neue Publikum war der Resonanzboden des neuen Instruments, das Händel sich in seinem Chororatorium schuf, und solche Töne bildete er auf diesem Instrument aus, die besonders günstig ansprachen. Händels Oratorium ist im höchsten Sinne volkstümlich, ohne sich der künstlerischen Qualitäten im geringsten zu entschlagen. Nicht mehr die Mythen des klassischen Altertums waren ihm das bevorzugte Stoffgebiet, nur ausnahmsweise wandte er sich, wie in Semele, Herakles an die gelehrten, gebildeten Kreise. Viel mehr galt ihm jetzt das volkstümlichste und doch unergründlichste aller Bücher, die Bibel. Und hier bevorzugte er wiederum das Alte Testament, war es ihm doch mehr darum zu tun, das „Volk“ in seinem sittlichen und geistigen Leben darzustellen, als die „Kirche“, die vom Neuen Testament untrennbar ist. Im Volk Israel hielt er dem englischen Volk einen Spiegel vor, die Macht der Sittlichkeit darin zu zeigen, die Auswirkung des Guten und Bösen, das Walten der göttlichen Vorsehung. Er ist kein Prediger im theologisch-dogmatischen Sinne, sondern ein unbefangener, freier Mensch von großer Seele, gütigem Wesen, vorurteilsloser Menschenfreundlichkeit. Nicht das Christliche, sondern das Menschliche steht im Vordergrund seiner Musik.

Nach dem Vorspiel in Esther kam Händel in Debora (1733) zum ersten Male dazu, mit vollem Bewußtsein die neue Kunstform zu gestalten. Der Kampf feindlicher Völker wird dargestellt, mit jener erstaunlichen, nie wieder erreichten Charakterisierungskunst der Völker, die Händel vor allen anderen Tonmeistern auszeichnet. Urinstinkte, wilde Leidenschaften gären im Blut; Rachgier und Grausamkeit wirken sich in erschreckender Größe aus. Aber gewaltiger noch und erhabener als alles Tun der Einzelpersonen ist das Ringen der Völker dargestellt, das Walten des gerechten Gottes in Chören von einer Breite, Wucht,

Erhabenheit sonder früheres Beispiel. Diese Völkerdramen kehren des öfteren wieder, jedesmal im einzelnen etwas anders gestaltet, in der Idee abgewandelt. Auch Athalia (1734) gehört hierher, drei Völker sogar agieren im Belsazar, und in Israel in Ägypten ist das Volk nicht nur Hintergrund, sondern der eigentliche Held des Dramas. Der Typus des Chororatoriums steht nun fest. Manchmal fällt dem Chor eine etwas größere Rolle zu, manchmal eine etwas kleinere. Saul, Samson, Joseph, Belsazar, Josua stellen sogar Einzelpersönlichkeiten in den Vordergrund, tiefangelegte, grandiose Seelenporträts, die sich vom völkischen Hintergrund scharf abheben. Zwischen die Reihe dieser grandiosen Völkerdramen, Schicksalsepopöen schieben sich kleinere, mehr lyrische Werke voller Anmut, gleichsam als Ausfüllung von Erholungspausen: „L'Allegro il Penseroso ed il moderato", die „Cäcilien-Ode", „Alexander-Fest", alle auf bewunderte englische Dichtungen gesetzt, eine Huldigung an den Genius des zweiten Heimatlandes. Herakles und Semele sind die vollendetsten Tondramen antiken Geistes, deren sich die gesamte Tonkunst rühmen darf, eine bewundernswerte Erneuerung Euripideischen Geistes, beides Studien der Eifersucht, aber ganz verschieden in Inhalt und Anlage, Herakles getaucht in flammende Leidenschaftlichkeit, Semele reich an reizvollen, romantischen Zügen. Ein Abstecher in das Gebiet der christlichen Legende ist Theodora, und mit welcher Feinfühligkeit ist die religiöse Schwärmerei, die Psychologie der Glaubensmärtyrerin hier behandelt! Tiefgründige Allegorien wie „Die Wahl des Herakles" und der „Triumph der Zeit und Wahrheit" runden den gewaltigen, weltumspannenden Kreis der oratorischen Kunst Händels ab. Aber nur einmal weicht Händel von seinem oratorischen Grundtyp ab, im Messias, der, völlig undramatisch, der spannenden Handlung sich ganz enthält, gleichsam das „religiöse Gefühl" als Thema in Musik setzt.

Innerhalb des Typs Chororatorium hat Händel freilich die größte Mannigfaltigkeit der Formen, Farben, Stimmungen, wie im einzelnen die Untersuchung der Partituren des näheren ausführen wird. Händels ganz außerordentliche Fähigkeit, nicht nur plastische, sondern auch malerische Eindrücke zu er-

zielen, ist einer der stärksten Reize seiner Oratorienpartituren. Es handelt sich dabei nicht so sehr um die tiefsinnige malerische Symbolik eines Bach (obschon auch diese Händel nicht fremd ist), als vielmehr um Klangbilder landschaftlicher Art. Der Sinnenmensch Händel, allen Eindrücken des Auges so zugänglich, malt mit Wonne die Stimmungen der Natur aus. Meer und Gebirge, Fluß und See, Wald und Feld, Tiere und Pflanzen, Stadt und Dorf, Tag und Nacht, Sonne und Mond, Morgen und Abend, die Stimmungen der Jahreszeiten, die wilde, erhabene Größe und die freundliche Schönheit der Natur, Idyllisches, Pastorales, Elegisches, unheimlich dämonische Nachtszenen: eine schier unerschöpfliche Fülle der Gesichte, die musikalisch darzustellen der Meister nicht müde wird. Und welche Mannigfaltigkeit der Bilder! Nicht umsonst war Händel ein feiner Kenner der Malerei, ein Sammler holländischer Gemälde, ein Bewunderer Rembrandts. Ein durchaus nicht schwacher Vorklang der Romantik hallt uns aus diesen bald entzückenden, bisweilen erschreckenden Tongebilden entgegen, ob er nun in Acis und Galatea, im Alexander-Fest die lachende und leuchtende süditalienische Landschaft malt, im Allegro die freundlichen, gepflegten Gefilde Englands, im Messias die trauliche, heimatliche, mitteldeutsche Landschaft der Phantasie vorstellt, oder die gewaltigen Naturkatastrophen in Israel in Ägypten aufrollt, das Erdbeben in: „He comes to end our woes“ aus Esther grollen läßt, das Toben eines nächtlichen Unwetters darstellt in Abners Sturmlied: „When storms the proud to terror doom“ und im Sturmchor „Oh Juda boast his matchless law“ aus Athalia, Sturm und Donner toben läßt in dem gewaltigen Chorstück: „Die Völker beben“ aus Josua.

Die Reihe der Idyllen und Pastorale ist außerordentlich lang. Sie beginnt schon in dem römischen Jugendwerk (1708) „Il trionfo del tempo“ mit jenem entzückenden „Sirenenstück“ „Chiude i vaghi rai“. In der englischen Umarbeitung dieser Partitur, in „The triumph of time and truth“ beschließt Händel, der blinde Greis, sein Lebenswerk, immer noch in der Fantasie idyllische Visionen von köstlicher Frische heraufbeschwörend, so das entzückende Tanzstück: „Dryads, Sylvans with fair Flora“.

Auch das zweite römische Jugendwerk befleißigt sich angenehmer Pastoralmusik in Maddalenas Arie: „Ferma l' ali“ (vom Typ Scarlatti-Steffani-Keiser), in der verliebten Turteltaubenarie des heiligen Johannes: „Cosi la tortorella“, in der freundlichen Arie des Engels: „Risorga il mondo“. Aus der ersten Fassung von Acis und Galatea: „S' agita in mezzo l' onde“, mit der reizenden Tonmalerei des sich schaukelnden Kahnes und: „Qui l'augel“, feines Beispiel vom Typ der Nachtigallen- und Lerchenarie, zu dem in der englischen Fassung von Acis und Galatea auch das bezaubernde Zwitscher- und Trillerstück: „Hush ye pretty warbling quire“ gehört, wie auch die köstliche Taubenarie der Galatea: „As when the dove laments“. Idyllisch-elegisch der Klagegesang Galateas: „Must I my Acis still bemoan“. Das silberhelle Rieseln und Rauschen der Quelle malt entzückend Galateas Schlußgesang: „Heart the seat of soft delight“. In Esther ist zu Anfang des 1. Aktes der Idylle ein breiter Raum überlassen: „Breathe soft ye gales“, das Wehen leiser lauer Winde, „Watchful angels“ Auf- und Niederschweben der Engelsscharen. In Athalia fällt auf das Preislied des Frühlings: „Through the land so lovely blooming“. Der idyllischen Musik wird man auch das berühmte „Softly sweet in Lydian measure“ (Töne sanft du lydisch Brautlied) im Alexander-Fest zuzählen. Aus Israel in Ägypten wäre zu nennen der so realistische geistvolle Mückenchor. Besonders reich an idyllischen Naturschilderungen ist L'Allegro. Lerche und Nachtigall geben Anlaß zu köstlicher Musik in den Arien: „Mirth admit me“ und „Sweet bird“, mit der prächtigen Schilderung des aufsteigenden Mondes. Weiterhin der fröhliche Jagdchor, das abendliche Glockengeläute über die weite Wasserfläche hinweg („Oft on a plat of rising ground“), Allegros Wandereindrücke („Let me wander,“ pastorale Siziliane); Felsen, Burgen, Bach und Auen („Mountains on whose barren breast“), das ländliche Fest mit Glockenspiel und Geigen („Or let the merry bells“), die Schlummermusik mit dem „whispring wind“, Pensierosos „Hide me from days“ mit der murmelnden Quelle, dem Summen der Bienen. Aus dem Messias kommt die Pastoralsinfonie in Betracht, die pastorale Arie: „Er weidet seine Herde“. In Samson wäre zu nennen die frische, kernige Pastoralweise:

„Ye men of Gaza“ mit der köstlichen „merry pipe“. Dalila entleiht dem verliebten Girren der Taube den Ton ihrer Arie: „With plaintive notes“. Im Joseph wird man immer „The peasant tastes the sweets of life“ als eines der köstlichsten Stücke ländlicher Musik bewundern. Dem reizenden Schäferstückchen der Iris: „Dort nur Freuden hingegeben“, in der Semele gesellt sich die bukolische horn-pipe-Weise „Freut euch des Tags“, die idyllische Arie des Zeus: „Dort wo du weilst, durchwürzet süßer Duft“, mit der feinen Orchestermalerei der im Winde sich wiegenden Äste. Weiterhin die wundervolle Sphärenmusik: „Wie ruht so zauberstill die Luft“, zum Brausen gesteigert und in lieblichster Zartheit verklingend. Den Idyllen wird man wohl auch jene geniale Musik des trägen, lichtscheuen Schlafgottes Morpheus in Semele beizählen müssen. Aus Herakles wäre zu nennen Dejaniras: „There in myrtle shades“ mit der Ausmalung elysischer Wonnen, der köstliche Chor der thessalischen Hirten: „Crown with festal pomp“ mit Schalmeien, Musetten. Im Judas Maccabaeus steht das schöne pastorale Duett: „O holder Friede“. Im Josua geben besonders die Episoden des Liebespaars Achsa und Othniel Anlaß zu idyllischen Tonbildern, wie: „In these blest scenes“ mit seinem elysischen Klang, „Hark t' is the linnet“ mit dem munteren Vogelgezwitscher, das Duett: „Our limpid streams“, das Siciliano: „As chears the sun“. Susanna, von Hause aus ein idyllisches Sujet, bringt im einzelnen gewählte Idyllen, wie Joachims: „On fair Euphrates' verdant side“ mit der reizvollen Durchführung des rollenden, wogenden Motivs, Susannas: „Crystal streams“, das den Schauplatz des Bades mit so lieblichen Tönen malt. Im Salomo die Fülle idyllischer Stücke, wie der Königin von Saba reizvolles: „Blessed be the day“ mit dem Bourdon-Intermezzo, der bezaubernd schöne, zarte Chor: „May no rash intruder“ mit seinem Nachtigallenschlag und Zephirsäuseln, das kostbare Pastorale: „Beneath the vine“. Ein Meisterstück der idyllischen Tonkunst die Chorarie: „Music spread thy voice“. Die Schönheit seines Landes besingt Salomo in der Arie: „How green our fertile pastures“. In Alexander Balus hebt sich Cleopatras: „Here amid the shady woods“ heraus als ein Idyll erlesener Art, eine Reverie mit gedämpften Geigen und Bratschen,

dem leichten pizzicato der Celli. In Theodora wäre Irenes Arie hier einzuordnen: „Defend her heaven“ mit ihrer Vorstellung der Engel, die an Theodoras Lager Wache halten. In dem so wenig bekannten kleinen Oratorium „Die Wahl des Herakles“ wäre die Tonmalerei des gleitenden, murmelnden, rauschenden Flusses anzuführen in der Arie: „See Hercules, how smiles yon myrtle plane“. Weiterhin in demselben Werk das Wanderlied „Come, blooming boy“, das Loblied des Nektar und des kühlen Hains: „There the brisk sparkling nectar“. Aus Jephtha schließlich sei hervorgehoben die liebliche Arie der Iphis: „Tune the soft melodious lute“.

* * *

Die gewaltige dramatische Kraft Händels wird auch in den Oratorien für jedermann deutlich durch die hinreißende Art, mit der jedesmal die Höhepunkte der Handlung herausgehoben sind. Hier sind Gipfel erreicht, wie sie die ganze dramatische und epische Weltliteratur nicht gerade in großer Zahl aufzuweisen hat. Man greift nicht zu hoch, wenn man einem Äschylus, Sophokles, Euripides, Homer, Vergil, Theokrit, einen Shakespeare, Tasso, Ariost, Milton, Goethe als Geistesverwandten und Ebenbürtigen den großen Händel gegenüberstellt. Wie ist Ton und Farbe jedesmal getroffen! Man überfliege rasch die stolze Reihe der Oratorien. In „Acis und Galatea“ der Gegensatz zwischen der rührenden Idylle des jugendlichen Liebespaars und der brutalen, rohen Kraft des Riesen Polyphem, der mit rauher Hand hineingreift und in blinder Wut Unheil und Tod herbeiführt. In Esther schleudern die großartigen Chöre des dritten Aktes geradezu Blitze religiöser Visionen: Jehovas Rache an seinen Feinden! Weiterhin das markerschütternde: „Jakob, steh auf, es naht dein Gott!“ In Debora sieht man plastisch den Kampf Israels mit den Heerhaufen des finsteren Sisera vor sich. Auch hier die Ekstase religiöser Zuversicht. In Athalia wirkt die Traumerzählung mit unheimlicher Fantastik. Wie ist Sauls Tragik düster und ergreifend gemalt! Die gewaltigen Chorfresken in Israel finden ihresgleichen nicht, was Bildkraft, Massenpsychologie angeht. Die Katastrophe des Tempelsturzes in Samson, die Erkennungsszene in Joseph, der

Tod der Semele, die furchtbaren Leidenschaftsausbrüche in Herakles, die Geisterhand in Belsazar, die Siegesfeier in Judas Maccabaeus, das Beben der Erde beim Fallen der Mauern Jerichos in Josua, Susanna vor Gericht unter dem falschen Zeugnis der beiden Richter, die beiden Mütter vor Salomo, die ergreifenden Schlußgesänge der Cleopatra in Alexander Balus, Theodora im Gefängnis, der tragische zweite Jephtha-Akt: welche Fülle packender Szenen, von gewaltiger Leidenschaft durchglüht, von unerhörter Kraft der Gestaltung!

* * *

Der große Dramatiker wirkt in den Oratorien weiter als schöpferischer Gestalter menschlich bedeutsamer Charaktere. Welche Fülle und Mannigfaltigkeit von Gestalten in diesen Oratorien! Leider ist die psychologisch fundierte Charakterisierungskunst Händels von allen seinen Vorzügen gegenwärtig am wenigsten gewürdigt, fast sogar ganz unbekannt. Bei dem beliebten Zusammenstreichen der Arien gehen, selbst bei Chrysanders Bearbeitungen, oft die interessantesten Züge verloren. Das musikalische Publikum sieht in den Arien nur mehr oder weniger fesselnde Gesangsstücke, nicht wie Händel es beabsichtigt, Äußerungen folgerichtig durchgeführter Persönlichkeiten im dramatischen Sinne. Man muß sich aber daran gewöhnen, Händelsche Oratorien nicht als eine Reihe imposanter Chöre mit angehängten Arien zu betrachten, sondern als wohldurchdachte Gestaltung episch-dramatischer Ideen. Zur Völkerpsychologie als epischem Element kommt die Psychologie des Individuums im dramatischen Sinne. Händel bedient sich zu diesem Zweck des Rezitativs und der Arie genau in derselben Weise wie in den Opern: Jede Arie behandelt einen charakteristischen Einzelzug der dargestellten Person. Alle Arien summiert ergeben im synthetischen Verfahren das Charakterbild. Die Eindringlichkeit, den Spürsinn, die Einsicht und Einfühlungsgabe, die der Seelenkenner Händel bei solchen Aufgaben bekundet, zu würdigen und auf sich wirken zu lassen, gehört zu den reizvollsten Mühen, die ein künstlerisch gesinnter Mensch gern auf sich nehmen mag. Gervinus hat gerade auf diese Eigentümlichkeit der Händelschen

Kunst in seinem mit Unrecht vergessenen Buch „Händel und Shakespeare“ hingewiesen, ohne gerade immer in seinen Auslegungen glücklich und überzeugend zu sein. Wir sind auf Grund eingehenderer Sachkenntnis und einer für das Verständnis der Händelschen Kunst günstigeren Zeit jetzt in der Lage, Gervinus' richtige Grundidee zu würdigen, ohne seine Unzulänglichkeiten in jedem Falle zu unterschreiben.

Halten wir flüchtig Überschau über die Frauengestalten der Händelschen Oratorien. Welche Fülle von verschieden gearteten Charakteren. Das junge Mädchen, in der Blüte der Jugend und Anmut, der ersten Liebe sich hingebend: Galatea, die liebliche Braut des Acis, Iphis, die unschuldige, dem Tode geweihte Tochter Jephthas, Michal (in Saul) als verliebtes Mädchen, liebende Braut, zärtliche Gattin, zur Heldin gesteigert in der Verteidigung des Gatten. Ähnlich stellt sich uns (im Joseph) Asenath vor als liebende Braut, Gattin, Mutter, weicht aber von Michal ab durch etliche eingemischte Züge eifersüchtiger Regung. Eines der holdesten Händelschen Geschöpfe ist die liebliche Josabath in Athalia: Anmut eint sich hier mit aufrechter, tapferer Haltung in der Gefahr, mit Treue und mütterlicher Fürsorge um den ihr anvertrauten jungen Prinzen. Esther zeigt sich erst als würdevolle Dame von Welt, empfänglich für alle Reize der Natur und Schönheit, später als furchtlose Fürsprecherin für ihr Volk lebhaft-temperamentvoll, in ihrem Disput mit Hamann Empörung mit Spott mischend. Merab, die Tochter Sauls, die hochmütig-stolze, schnippische Prinzessin, leidenschaftlich aufwallend, gegen den Jüngling David eingenommen, wandelt sich als großzügige Person und kommt schließlich dem Helden David als ihresgleichen sogar achtungs- und liebevoll entgegen, nachdem sie einmal seinen Wert erkannt hat. Debora, die Seherin, ein Weib von fast übermenschlichen Ausmaßen, über die Schwächen und Leidenschaften der gewöhnlichen Menschen erhaben. Aber wie verschieden diese religiöse Schwärmerin von der christlichen Märtyrerin Theodora, die in rührender Zuversicht auf Gottes liebende Fürsorge alle Qualen der Verfolgung ihres Glaubens wegen auf sich nimmt: dabei kein Überweib, sondern eine zärtlich liebende junge Frau, die an den stützenden Freund sich gern anschmiegt,

an Aufopferungsbereitschaft mit ihm wetteifert; ihre Sinnlichkeit strömt sie in sehnsuchtsvoll-ekstatischer Inbrunst geläutert aus. Wie fein differenziert steht Theodora zur Seite die Freundin Irene, ihr ähnlich, aber doch noch um etliche Grade heller, sozusagen blond, gegenüber der glutvolleren Theodora. Susanna ist eine vollendete Charakterstudie der zärtlich liebenden, keuschen, treuen Gattin, der in ihrer Unschuld rührenden reinen und starken Frau. Die Königin von Saba in Salomo ganz Dame von hohem Rang, die Würde mit Anmut paart, auch in ihren Zügen der Verliebtheit immer die Haltung der großen Dame wahrt. Semele, die verliebte, auf ihre Schönheit stolze, eigenwillige junge Frau, die in der Glut ihrer Sinnlichkeit allen Einwendungen nüchterner Vernunft gegenüber wie geblendet ist. Eine der faszinierendsten Studien weiblichen Wesens in der ganzen Weltliteratur! Jöle (in Herakles), die gefangene, von ihren Besiegern umschmeichelte und umworbene junge Frau, in der sich entzückende Grazie, wehmütiger Schmerz, Stolz, Adel des Gemüts so bezaubernd mischen. Cleopatra (in Alexander Balus), zuerst ganz verführerische Grazie, Eleganz, wächst von der kapriziösen Prinzessin zur liebenden Braut, hingebungsvollen Gattin empor, zur rührenden seelischen Größe der über den Tod hinaus getreuen Witwe. Nitocris, die Mutter des Belsazar, die alternde Frau vom feinsten Adel der Seele, geistiger Größe, die in klarster Voraussicht das Unheil über den übermütig sündigen Sohn hereinbrechen sieht und vergebens alle ihre Mutterliebe aufwendet, ihn zu retten. Als Frauen reifen Alters stellt Händel fast durchwegs jene dämonischen, grausam-wollüstigen, rachgierigen und herrschsüchtigen Weiber hin, die so stark an Shakespeare gemahnen. Da ist Hera (in Semele), die eifersüchtige Gattin des Zeus, die kalt listig ihre Eifersucht befriedigt, indem sie die arglose Rivalin Semele in eine raffiniert gestellte Falle lockt und dem sicheren Verderben preisgibt. Athalia, die stolze, herrschsüchtige Königin, ist schmeichlerisch-falsch, blutgierig, grausam und doch von abergläubischer Furcht gepeinigt. Jael (in Debora), die hinterlistige Mörderin, in der sich wahnsinnige Wollust der Grausamkeit verbirgt hinter einer angeblich patriotischen Tat. Dalila, die falsche, verführerische, aufgeputzte, eitle, gemütlose Kokette,

die, zur Liebe unfähig, einer Katze gleich mit ihrem Opfer spielt, ihre Freude daran hat, den Mann zu verführen und dann zu verraten, die Buhlerin von Natur. In Dejanira zeigt Händel eine bewundernswerte Studie der weiblichen Eifersucht: die Frau, die ihren Gatten liebt, sich von ihm vernachlässigt glaubt, alle Mittel anwendet, um seine Liebe wieder zu erlangen, bösen Einflüsterungen in ihrer Schwäche erliegt und schließlich ihn ins Verderben zieht, ohne es zu wollen, zu spät voll Reue ihren Irrtum erkennend. Wie glänzend charakterisiert und auseinandergehalten die beiden feindlichen Mütter in Salomo, die eine lügnerisch-geschwätzig, die andere still verhärmt und im Bewußtsein ihres Rechts doch kühn! Wie unheimlich dämonisch die Hexe von Endor in Saul.

Nicht minder fesselnd und abwechslungsreich die Reihe der Händelschen Männergestalten. Da ist Acis, der junge Hirte, der an seiner ersten Liebe zugrunde geht; David, der Jüngling, der zum Helden und König emporwächst; Jonathan, das sympathische Urbild schwärmerischer Freundesliebe und -treue. Lieblingsgestalten Händels sind jene würdigen alten Männer (meistens der Baßstimme zuerteilt), die ihre Heldensöhne mit Stolz betreuen. Und wie sind die Einzelgestalten dieser typischen Klasse mit feinen unterschiedlichen Zügen ausgestattet! Daraufhin prüfe man die Rolle des Abinoam in Debora, des Manoa in Samson, des Matathias in Judas Maccabaeus, des Kaleb in Josua, des Gobrias in Belsazar. Phantastische Gestalten sind jene Riesen, Unholde, Dämonen, Halbgötter, Ungetüme, die in Händels Partituren bisweilen so absonderlich starke Wirkung tun. Da ist Polyphem, das Urbild roher Kraft, tierischer Begierden; Harapha, der prahlerische, starke Mann der Philister, der Samson herausfordert; die beiden Drachen in Semele, die Wächter der Wohnung des Morpheus, nicht zu verachtende Vorfahren des Wagnerschen Drachen; Morpheus selbst, der schläfrige und träge Gesell ist mit genialem Humor musikalisch so phantasievoll wie ergötzlich geschildert. Bösewichter verschiedener Art stehen da, mit jener unheimlichen, lebensvollen Sicherheit musikalisch gestaltet, die nur dem großen Dramatiker gelingt. Haman, der erbarmungslose, kraftstrotzende, fanatische Hasser; die beiden Richter in Susanna, aus Lüsternheit,

Falschheit und Grausamkeit gemischt, und so fein differenziert; Belsazar, der überhebliche Prahler und schwelgerische Gotteslästerer; Sisera, der finstere, grimmige Heerführer, ein Prahler anderer Art. Die tragische Gestalt des Königs Saul mischt Zorn, Eifersucht, Neid, verdüsterte Leidenschaftlichkeit, Verzweiflung, Reue zu einem ergreifenden Gesamtbild. Die eigentlichen typischen Helden spielen in Händels Oratorien bei weitem nicht die Rolle wie in den Opern. Nennt man Judas Maccabaeus, David, Josua, so ist man schon so ziemlich am Ende. Die tragische Gestalt eines Samson fällt aus dem Rahmen schon stark heraus, ist eine individuelle Charakterstudie, wie auch Joseph. Weltmänner, elegante Kavaliere sind Zeus in Semele und der König Salomo. Flüchtiger gezeichnet ist Herakles, der, von einem gewissen gutmütigen, naiv brutalen Egoismus beseelt, erst in seinem Unglück Teilnahme erweckt, dann allerdings im höchsten Maße.

Nimmt man dazu noch die fast unübersehbare Fülle der charakteristisch ausgeprägten Gestalten aus den etwa vierzig Opern, dann ergibt sich eine so gewaltige, imponierende Reihe dramatischer Gestalten, wie sie kein zweiter Musiker der Weltliteratur auch nur annähernd aufzuweisen hat. Selbst ein Mozart, Wagner, Verdi stehen hier zurück. Geradezu unfaßbar ist das schöpferische Gestaltungsvermögen, das sich in dieser Comédie humaine ausspricht, und verwunderlich ist es fürwahr, daß die Welt für diese vielleicht stärkste Seite des Händelschen Genius bisher blind und taub gewesen ist.

Aber nicht nur die Individuen weiß Händel eindringlich zu charakterisieren, auch die Masse, das Volk findet in ihm seinen genialsten Ausdeuter. Die Massenpsychologie hat kein Komponist annähernd so beherrscht wie Händel, und auf seinen Tonbildern völkischen Charakters beruht in erster Linie die grandiose, monumentale, elementare Wirkung seiner Oratorien. Das Hauptmittel dieser Wirkungen ist natürlich der Chor, d. h. die Zusammenfassung vieler Individuen zu einmütiger Empfindungsäußerung, die in ihrem Wesen durchaus verschieden ist von der individuellen Gefühlsäußerung. Wie weiß Händel diesen Unterschied zu betonen, wenn gelegentlich Solo und Chor die nämliche melodische Idee behandeln!

HÄNDELS CHORTECHNIK

Unter den so mannigfachen, bedeutsamen Leistungen der Händelschen Kunst ist die eigentümlichste, stärkste und erstaunlichste seine Behandlung des Chors. Man darf ohne Bedenken aussprechen, daß kein Meister aller Zeiten und Völker auch nur annähernd die Möglichkeiten des Chors so gekannt hat wie Händel. Er übertrifft nicht nur bei weitem alle Vorgänger und Zeitgenossen (selbst J. S. Bach kann sich an Mannigfaltigkeit der Chortechnik mit Händel nicht messen), er nimmt auch vorweg, was das 19. und 20. Jahrhundert als „neu" glaubten gefunden zu haben. So sind Händels Partituren die hohe, unentbehrliche Schule der Chorkomposition. Händels Chorleistungen gebührend vom technischen und ästhetischen Standpunkt aus zu würdigen, erforderte ein eigenes, noch nicht geschriebenes Buch. Hier kann nur knappe Hindeutung auf das Wesentliche gegeben werden, gleichsam das Inhaltsverzeichnis eines solchen Buches.

Um in die Mannigfaltigkeit und Fülle der Händelschen Chorgestaltungen einige Übersicht zu bringen, dürfte die folgende Einteilung nützlich sein.

A) Vorwiegend homophone Gebilde. 1. Schlicht vierstimmig, skandiert; 2. Choralbearbeitung; 3. Chorlied, oft in Verbindung mit Solo, als Antwort auf einleitendes Solo; Chorarie; 4. Auflockerung des massiven akkordischen Satzes durch dialogisch verteilte Stimmen; 5. Chorrezitativ und Chorarioso; 6. Chorsuite, Chorkantate.

B) Vorwiegend polyphone Gebilde. 1. Einfache Fuge und Fugato. 2. Doppel- oder Tripelfuge; 3. Passacaglia in vielerlei Varianten; 4. Motettentechnik und Madrigaltechnik in Anwendung auf großen Chor; 5. Freie Polyphonie; 6. Präludium und Fuge, oder Fantasie und Fuge in Anwendung auf Chor.

Gewissermaßen bringt Händel alle Künste in den Bereich seines Chors. Es gibt bei ihm eine

Chor-Rhetorik: Betrachtungen, Reden des Chors nach antikem Muster;

Chor-Plastik: Hinstellen einer Gestalt, einer bestimmten Ausdrucksgebärde, die durch musikalische Mittel der Phantasie einen Eindruck einer Statue vermittelt;

Chor-Malerei: Tongemälde landschaftlicher, aber auch dramatisch-anschaulicher Art;

Chor-Architektur: Tongebäude, Tongefüge vom zyklopischen Riesenbau bis zu zierlichen Formen, Flächen- und Linienspiel abgestuft.

Eine Klasse für sich sind die Halleluja- und Amenchöre, die jubelnd oder feierlich in vielerlei Abstufungen sozusagen eine stilisierte kunstvolle Ausgestaltung des primitiven Ausrufs sind. Nicht selten hat man sie abgeschmackt und langweilig gefunden, weil man, sie falsch verstehend, nur eine affektierte kirchliche Frömmigkeit in ihnen zu sehen glaubte. Gerade dem modern geschulten Ohr werden jedoch in diesen Chören neue Gesichtspunkte klar werden, wenn man sie als Tonarabesken fantasievoller Art versteht, als eine teils grandios-ornamentale, teils im modernsten Sinne expressionistische Musik, die das Gefühl ganz absolut durch Ton äußert, ohne den Umweg über zusammenhängende Textworte. Es liegt also in diesen vokalisierenden Gebilden die eigentliche „absolute" Gesangsmusik vor, die man in unseren Tagen geglaubt hat als neue Erfindung preisen zu müssen. Händels gewaltige Kunst der Linienführung in diesen textlosen Stücken, die bisweilen von monumentalen Ausmaßen sind, legt jedem Wettbewerb der Moderne die schwersten künstlerischen Verpflichtungen auf.

Der einfachste Chortypus sind jene schlichten, kurzen, zwei-, drei- oder vierstimmigen Sätze, die sich aller Satzkünste enthalten, den Text einfach chormäßig skandieren. Dazu gehören z. B. die Kinderchöre in Jephtha: „Welcome thou, whose deeds conspire", der erste Teil von: „See the conquering hero comes" aus Judas Maccabaeus. Diese einfachen Stücke sind indes oft auf Steigerung angelegt und kommen, wie im Judas, durch allmähliche Häufung der Klangmittel zur stärksten Klangwirkung, oder sie nutzen ausgesuchte Klangfarben des Orchesters, wie im Saul der dreistimmige Frauenchor: „Welcome mighty king", mit

dem reizvollen Carillon und dem ländlich-frischen Instrumentalkörper. Noch raffinierter die Behandlung eines solchen schlichten Chorlieds im Samson, wo der zweistimmige, zum großen Teil unbegleitete Frauenchor „Her faith and truth“ durch gewissermaßen kokettes Zurschaustellen der klanglichen Reize des Duettierens aus einer Melodielinie deren zwei macht, um durch die sinnliche Wirkung der differenzierten Frauenstimmen auf Samsons Männlichkeit zu wirken. Auf die alten Schlachtrufe der frühen italienischen Opern und auf Carissimische Muster greift der kleine Chor: „A wake the trumpets lofty sound“ im Samson zurück: martialische Rhythmen, scharf deklamiert, fanfarenartige Motive, ergänzt vom Orchester. Der schlicht-choralmäßige Satz hat für Händels Kunst bei weitem nicht die Bedeutung wie für die Bachsche. Immerhin gibt es auch dafür Belege. Aus dem Messias wäre hier anzuführen der schlicht deklamierende Chor: „Since by man came death“, in der Art einer vierstimmigen Psalmodie. Dem deutschen Stil der Choralbearbeitung nähert sich Händel am meisten in der Chorfantasie über: „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ in dem 1749 für das Findlingshospital geschriebenen Anthem. In der Brockesschen Passion ist der „Choral der christlichen Kirche“: „Ach wie hungert mein Gemüte“ als Choralbearbeitung im älteren deutschen Sinne anzusprechen. Chor schlicht vierstimmig, abschnittweise, dazu figurierte Begleitung des Orchesters. Auch der Chor: „Thy pleasures, moderation give“ aus L'Allegro, obschon kontrapunktisch verwickelter, darf als ein Mittelding zwischen Fuge und Choralbearbeitung gelten. Noch verwickelter und monumentaler die gewaltige Choralbearbeitung in Athalia: „The mighty power“, ein Psalm nach Art deutscher Choralkantaten: achtstimmiger Chor singt den wuchtigen Cantus firmus abschnittweise, schlicht in das bewegte Orchester hinein, das sich in Zwischenspielen allein betätigt. Hier noch starke Kontrastwirkung, indem als Mittelstück ein Solo Joas' erklingt, worauf die achtstimmige Choralfassung sich wiederum noch gewaltiger auftürmt. Aus dem Utrechter Tedeum wäre hier zu nennen der Chor: „We praise thee o God“, Choralbearbeitung, der Chor abschnittweise gleich einem Cantus firmus hineingesetzt mitten in ein fugiertes Orchesterstück. Der gewaltige Chor aus Debora:

„Lord of eternity“ ist eine Fantasie über einen choralartigen Cantus firmus, den eine Stimme nach der anderen aufnimmt. Bewegte Kontrapunkte umspielen dies Thema, freiere Intermezzi schieben sich bisweilen zwischen die strenge polyphone Arbeit ein. Im Gelegenheitsoratorium erscheint ein Teil von „Ein' feste Burg“ als Cantus-firmus-Bearbeitung im Chorteil von „Prepare the hymn“. In der Trauerhymne für die Königin Caroline bringt der Chor: „The ways of Zion do mourn“, eine kunstvolle Choralbearbeitung über drei Motive.

Nicht selten findet sich das Chorlied und die Chorarie. Es ist im wesentlichen akkordisch homophon, mit Bevorzugung einer Hauptmelodie, der die anderen Stimmen sich unterordnen. Die Melodie typisch liedartig, oft tanzmäßig in Rhythmus, in Symmetrie des Aufbaus, der Periodisierung. Oft wird es eingeführt durch ein kurzes Solo, dem der Chor antwortet. Aus Acis und Galatea gehört in diese Gattung die dreiteilige Chorarie: „O the pleasures of the plain“ (der Chor schlicht, das Orchester lebhaft bewegt; späterhin freiere ornamentale Chorbehandlung abwechselnd mit Ausrufen des Entzückens), auch der Tanzchor: „Happy we“, eine Art Gigue. In der Brockesschen Passion ist der Chor: „Mich von Stricken meiner Sünden“ eine zweiteilige Chorarie mit obligater Begleitfigur im Orchester. „Tyrants would in impious throngs“ aus Athalia ist ein Wechselgesang zwischen dem schlicht homophonen, schlagend deklamierten Chor (mit eingestreuten, spannenden Fragen) und dem Solo. Weiterhin sind aus Athalia zu nennen die Chorarien: „The Gods who chosen blessings shed“ (Tanzlied mit bewegter Streicherfiguration) und: „The clouded scene“ (dreistrophig); dreistimmiger Frauenchor, die anderen Strophen Männerstimmen hinzufügend (in wachsender Klangsteigerung). In Saul ist der dreistimmige Frauenchor: „Welcome mighty king“, als Reigentanz liedhaft behandelt, mit Glockenspiel und ländlichen Instrumenten begleitet, weiterhin vom Männerchor verstärkt. Auch der Wechselgesang zwischen Solo und Chor: „O fatal day“ ein besonders schönes Beispiel lyrischer Elegie. Im Alexander-Fest tut die Arie mit Chor: „Bacchus ever fair“ als Trinklied besondere Wirkung. Der an Genreszenen so reiche „Allegro“ bedient sich der Chorarie natur-

gemäß. Das berühmteste Beispiel ist wohl jener hinreißende Lachchor: „Haste ye nymphs“. Der Chor singt dem Solo die Arie nach, sie nach Chorweise variierend. Koloratur und gegen den Schluß hin scherzhafter polyphoner Dialog geben dieser Chorarie die charakteristischen Akzente. Ähnliche Verbindung von Soloarie und Chor in dem Tanzlied: „Come and trip it.“ Nach dem Muster einer großen dreiteiligen da capo-Arie der Chor: „Populous cities please me“, in der sich deklamierende und tonmalerisch behandelte Partien wirkungsvoll mischen. „Come with native lustre shine“, sehr eigenartige Variante der großen dreiteiligen da capo-Arie, 1. Teil Soloarie, 2. Teil Rezitativtrio, 3. Teil Chorarie als variierte Reprise. Im Gelegenheitsoratorium vertritt der schottische Tanz: „Let us break off by strength of hand“ das Chorlied glänzend. In „Triumph of time“ ist das geniale achtstimmige: „Pleasure submits to pain“ eine Chorarie von höchstem künstlerischem Rang, so großartig in der Idee, wie kunstvoll in der Ausführung, als dreistrophiges Lied mit Chorritornellen, fünfstimmigem Chor als Trio. Volkstümlicher gehalten das zweistrophige Chorlied, das die Freuden der Jagd so kernig preist: „Oh how great the glory that crowns the hunter's toil.“ Aus Athalia käme noch der achtstimmige Rundgesang in Betracht: „Around let acclamation ring“, mit Solostrophen als Intermezzi. Die Trauermusik im dritten Akt von Saul: „O fatal day“, ein lyrischer, elegischer, homophoner Wechselgesang zwischen Chor und Solo. Der Chor „Frohe Zeichen“ („Lucky omeus“) in Semele zeigt interessante Anpassung arienmäßiger Melodik an den Chorsatz, indem stellenweise eine Art Scheinpolyphonie die Melodielinie von einer Stimme zur anderen hinüberleitet, so einen Dialog herbeiführend, ohne den Fluß der fortlaufenden Melodie zu schädigen (Takt 12—19); streng akkordische, ganz homophone Partien dazwischen bewirken eindringliche Klangabwechslung. „Wend' ab dies Zeichen“ („Avert these omeus“) in Semele, große dreiteilige Chorarie, den homophonen Eckteilen wirksam gegenübergestellt ein polyphones Mittelstück mit tonmalerischen Zügen, Rollen des Donners. Gerade für das antike Thema der Semele hat Händel mit Vorbedacht verzichtet auf die Entfaltung der sozusagen gotischen Polyphonie und hat der

Chorarie den Vorzug gegeben. Man kann sie hier in einer Fülle von Abarten studieren. Im Priesterchor: „Heil König“ eine Art feierlicher Marsch des Orchesters, dazu ariose Deklamation des Chors. Soloarie und Chor verbunden in der reizenden Gavotte: „Endlos selig“. Der Chor der Liebesgötter: „Wie doch der Liebe Sorge“, ein Stück Ballettmusik auf Tanzrhythmen, ähnlich die horn-pipe-Weise: „Freut euch des Tags“. Dies Stück differenziert indes den homophonen Satz sehr geistreich, indem schon der Chor an sich führende Melodie der Oberstimme und rhythmisch abweichende Begleitung der Unterstimmen markiert, und ein duettierender Dialog der Männer- und Frauenstimmen eingemischt wird.

Im Belsazar („You tutelar Gods“) benutzt Händel die Chorarie, um mit gewollter Primitivität des Satzes die wüste Roheit der Babylonier zu kennzeichnen. Das berühmte Stück: „Zion hebt ihr Haupt empor“ in Judas Maccabaeus variiert die Chorarie, indem die Chorstimmen Melodie und Begleitung zugleich bringen, dem Orchester nur verstärkende und füllende Verdoppelung überlassend. Dies bedingt ein öfteres Wandern der Hauptmelodielinie von einer Stimme zur anderen, und die Folge ist trotz rein arioser Melodik eine lebensvolle Polyphonie. Also eine polyphon behandelte Chorarie. Der Chorsatz: „O Lord in thee have I trusted“ im Dettinger Te Deum ist ein anderer, vorzüglicher Beleg für den Händelschen Typ der polyphonen Chorarie. Das gewaltige: „Glory to God“ im zweiten Akt von Josua variiert wiederum den Typ der dreiteiligen Chorarie mit eingemischtem Solo ganz neu und wirkungsvoll, zumal durch die packende Tonmalerei des Mittelsatzes: „Die Völker beben“ mit seinem Donnergrollen im Chor. Bedeutende Wirkung der klanglichen Steigerung, wenn im Josua der Chor die Melodie der Soloarie: „We with redoubled rage return“ aufnimmt und zum Gipfel führt. Auch Kalebs berühmtes: „Shall I in Mamre’s fertile plain“ im Josua zeigt eine neue Abart der Verbindung von Soloarie und Chor, der die Melodie des Solo aufnimmt und mit interessanten Abwandlungen weiterführt. Die Chorarie zu einer Art Chorrondo gewandelt zeigt der Schlußchor aus Susanna „A virtuous wife“: homophon, tanzmäßig, Hauptthema dreimal in D-, A-, D-dur,

dazwischen Intermezzi mit Chorkoloraturen und polyphonen dialogischen Wendungen. Die schlicht homophone dreiteilige Chorhymne: „Swell the full chorus“ in Salomo erhält erhöhtes Interesse durch die Art, wie in der Orchesterbegleitung eine neu hinzutretende Achtelfigur sich in graziösen Biegungen durch die Tonmasse schlingt. Auch: „Music spread thy voice“ aus Salomo, eine Chorarie in anmutigem Tanzschritt, den durchbrochenen Satz wohl nutzend. Der Hochzeitschor: „Triumph Hymen“ aus Alexander Balus, ein Tanzchor im Menuettrhythmus, als Wechselgesang zwischen Chor und Solo behandelt.

Theodora zeigt eine ganze Reihe von Chorarien in verschiedenen Abarten. In altklassischer Manier skandiert, wie eine Horazische Ode der Chor an Venus: „Queen of summer“. Ein Chorlied, auf drei Klanggruppen verteilt (dreistimmiger Chor, Streicher, Bläser), das ähnlich skandierte „Venus laughing“. Der Schlußchor „O love divine“ gehört dem Typ Chorarie an, wie auch der anmutige Chor: „Seize these blessings, blooming boy“ in „Die Wahl des Herakles“. In demselben Oratorium „Turn thee youth to joy“ eine Gavotte für Solo und Chor im Wechselgesang; „So shalt thou gain immortal praise“ scharf skandierte Chorarie, der Chor dem Solo antwortend in den Rhythmen eines Triumphmarsches, ähnlich, nur noch klanglich gesteigert das martialische: „Arise mount the steep ascent“.

Auch im Herakles läßt Händel die fugierte Schreibart etwas zurücktreten zugunsten einer den antiken Ton mehr bezeichnenden, akkordisch deklamierten, tanzmäßig rhythmisierten Schreibweise. Beispiele dafür das bukolische Chorlied: „Crown with pomp“, die Gavotte: „Love and Hymen“. Eine besonders geniale Chorarie das entzückende idyllische Tongemälde aus Salomo: „May no rash intruda“. Die liedmäßige Melodie teils schlicht fünfstimmig, teils auf verschiedene Stimmgruppierungen verteilt, dazu ein malerisch behandeltes Orchester. Als Chorarie oder Chorlied wird auch „From the east unto the west“ in Salomo zu gelten haben. Der Chorsatz aufgelockert durch häufige dialogische Teilung. Ähnlich in der Technik die anmutige Chorarie: „Music spread thy voice“ im Salomo.

Den Typ der polyphonen Chorarien vertritt hervorragend das Dettinger Tedeum mit dem Chor: „Oh Lord in thee have I trusted".

Als Chor-Scherzo könnte man das glänzende: „Ye boundless realms of joy" im neunten Chandos-Anthem („O praise the Lord") bezeichnen.

Mit Chor-Rezitativ weiß Händel bisweilen Wirkungen außerordentlicher Eindringlichkeit hervorzubringen. Das eigentliche secco-Rezitativ kommt im Chor selten vor, gewöhnlich läßt Händel beim Chor-Rezitativ auch das Orchester sich bedeutsam äußern. Aus dem Alexander-Fest kommt hier in Betracht: „The listning crowd admire", Chor zuerst dialogisch, tiefe und hohe Stimmen einander antwortend, erst in der zweiten Hälfte Deklamation des ganzen Chors. Nach Rezitativart ist die Chorpartie durch häufige Pausen in eine Menge kleiner, in sich melodisch geschlossener Absätze zerteilt, das Orchester dagegen läuft ununterbrochen von Anfang bis Ende in seiner Figuration hin, erscheint also als der bewegte Hintergrund, von dem sich die deklamierenden Chorphrasen höchst plastisch abheben. Ganz ähnlich steht der Chor zum Orchester in „Behold Darius great and good" im Alexander-Fest. Das Orchester spielt eine Art Nänie, Trauermusik, in die der Chor seine kurzen Phrasen stückweise hineinwirft. Nur Anfang und Ende rezitativisch, der Mittelsatz fugatorartig. Aus Samson wäre zu nennen das Chorarioso: „Return o God of hosts". Psalmodie und Solo im Dialog. In dem aufgeregten Chor-Rezitativ „Fort, laßt ab das Opfer zu begehen" aus Semele ist dem begleitenden Orchester eine wesentliche Rolle übertragen, indem es das eilige Fliehen der angstvollen Zeugen des Opfers malt, die erregte Stimmung anzeigt, die Farbe der Empfindung fixiert. Überaus glücklich dem antiken Ton nachgebildet das Chorarioso: „Entsetzen, in Feuersgluten, Semele" mit seiner skandierten Deklamation. Kleine, eingemischte Fugati machen durch malerischen Klangkontrast die Deklamation noch hinreißender und eindringlicher. Im Belsazar findet Händel im Chor-Rezitativ: „Help the king" das rechte Mittel, um die Verwirrung beim dramatischen Höhepunkt aufs anschaulichste zu schildern, durch den Stimmklang, den Ton der Bestürzung,

der Furcht und Ratlosigkeit. Dem Chorarioso einzuordnen wäre auch das wundervoll deklamierte: („Um Zion stimmt zum Klaglied ein“) in Judas Maccabaeus. Die schwankende Triolenrhythmik der Orchesterbegleitung, erlesene harmonische Farben, gelegentliche Steigerung aus der akkordischen Deklamation in Dialog der Stimmen, prachtvoll herausgemeißelte Akzente zur Unterstreichung der Höhepunkte sind die Mittel des Ausdrucks. Eines der genialsten Chor-Rezitative findet sich in Israel in Ägypten, jenes packende: „Er sandte dicke Finsternis“, mit der erstaunlichen Harmonik, dem ängstlichen Umhertappen der einzelnen Stimmen. Zu ähnlichem malerischen Effekt benutzt Händel das Chorarioso in „The depths have covered them“, durch die Deklamation, die das Versinken eines schweren Steins im Wasser so anschaulich der Fantasie vorstellt. Der Chor „Wohlan, wir stehn bereit“ („We come“) aus Judas Maccabaeus setzt zu kriegerischen Marschrhythmen des Orchesters ein Chor-Rezitativ.

Die eigentlich normale Chorform bei Händel ist die Fuge, und seine Oratorien sind eine hohe Schule der Chorfuge, mehr noch als Bachs Werke, deren Fugenkunst doch eigentlich in den Instrumentalstücken gipfelt. Eine fast schon verwirrende Mannigfaltigkeit der Fugenkunst bietet sich bei Händel dar.

Sentenzenartige Texte, die für lyrische, lied- oder arienhafte, für tonmalerisch-fantasievolle Behandlung untauglich wären, faßt Händel mit Vorliebe fugiert. Beispiele dafür in Herakles: „Let none despair, relief may come“; im Gelegenheitsoratorium: „Be wise at length.“ Gerade diese letztgenannte Komposition ist formal interessant, weil sie zwei Fugen umfaßt, die durch ein kurzes Largo Intermezzo miteinander verbunden sind.

Über die Menge der schulmäßig fugierten Stücke sei hier rasch hinweggegangen. Es seien nur solche Stücke besonders erwähnt, die von der Schulregel abweichend Wirkung tun. Die Instrumentalform Präludium und Fuge oder Fantasie und Fuge überträgt Händel mit Vorliebe auf den Chor. Im Jephtha dient im Satz: „Cherub and Seraphim“ eine frei gestaltete Chorarie als Präludium zur Fuge, weiterhin im Priesterchor: „Doubtful fear“ wiederum eine Chorarie als Einleitung eines Doppelfugato. Ähnlich in Susanna: „Impartial heaven“ und „Righteous heaven“,

wo die Gewittermusik als Vorspiel einer erregten, machtvollen Fuge vorangeht. Aus Belsazar kommen hier in Betracht „All empires“ und „O glorious prince“. Eine einleitende Fantasie, die den ersehnten Völkerfrieden bald feurig, bald zart versonnen besingt als höchst eigenartiges, malerisch interessantes Gegenstück zu der machtvoll getürmten Doppelfuge. Nicht selten setzt Händel der Fuge eine jener urkräftigen, akkordisch volltönigen, homophonen Largo-Introduktionen voran, wie etwa in Joseph: „Eternal monarch“. Im Judas Maccabaeus präludiert der Chor liedartig homophon: „O Vater, dess' allweise Macht“, der energischen, wuchtigen Fuge: „Den Helden send' voll Mut“; der Schlußfuge „Halleluja, Amen“ ist als Präludium sogar eine ganze Arie des Hohepriesters auf die nämlichen Motive vorausgeschickt. „Throughout the land“ aus Salomo satztechnisch interessant als Mittelding zwischen Fuge und Kanon, mit häufigen Themenansätzen in der Oktave, anstatt in der Quinte. „From the censor curling rise“ in Salomo zeigt geistreiche Verbindung von Introduktion-Doppelfuge und Rondo, indem die achtstimmige Introduktion als Intermezzo zwischen die einzelnen Fugendurchführungen mehreremal sich einschiebt. Das berühmte „Fall ward sein Los“ in Judas Maccabaeus ist eine Doppelfuge in freiem Stil. Das erste Thema in freier Polyphonie exponiert, die fugierte Arbeit setzt erst mit dem zweiten Thema ein. Im Messias zeigt der Chor: „And he shall purify“ wirkungsvolle Abwandlung der Fugentechnik, indem jedesmal ein fugierter Teil in machtvollem homophonem Abschluß gipfelt.

Eine von Händel mit Vorliebe gepflegte Chorform ist die Passacaglia oder Chaconne mit dem verwandten Basso ostinato. In „Acis und Galatea“ ist der Trauerchor „Mourn all thee muses“ als Chaconne auf das traditionelle, chromatisch absteigende Thema behandelt. Der großartige „Envy“-Chor aus Saul ist ein sechsundzwanzigmal wiederholter basso ostinato mit rhythmisch variierten Oberstimmen im Orchester, dazu der Chor frei deklamierend. Passacaglia und Chorarie kombiniert aufs geistvollste der Chor: „The rising world“. Im Orchester Passacaglia über die bekannten vier absteigenden Töne, die ihren Ausgangspunkt etlichemal wechseln; darüber Chorarie, psalmen-

mäßig deklamierend. Aus dem Alexander-Fest zu nennen: „The many rend the skies". Passacaglia des Orchesters, in die der Chor hineinsingt mit ganz anderer Taktgruppierung, vier- oder sechstaktig gegen die achttaktigen Orchesterphrasen. Eine glänzende Chorchaconne das hinreißende „Break his bands" im Alexander-Fest. Des öfteren hat Händel für die Chöre heidnischer Völker gerade die Passacagliaform für gut befunden, so z. B. im Samson. Der Philisterchor „To song and dance", das Baßthema erst in G-dur, dann in D-dur und schließlich wieder in G-dur, dazwischen kurze freie Intermezzi. Ähnlich gestaltet: „Awake the trumpet's lofty sound" in Samson.

„Du sinkst, ach armes Israel" in Judas Maccabaeus bringt als Einleitung eine elegische kleine Soloarie; der Chor antwortet in einer kunstvollen Chaconne (12 Variationen über dem basso ostinato, der abwechselnd von C, Es und C ausgeht; gelegentlich Unterbrechung durch freie Intermezzi). Der Chor „Allmighty ruler of the skies" in Josua wandelt die Passacaglia ab durch Anwendung von fünf verschiedenen Tonarten auf das in der Transposition immer wiederholte Baßthema. „How long o Lord", der erste Chor in Susanna, hat geistvolle Varianten der Passacaglia, dadurch, daß das chromatisch absteigende Baßthema im Mittelteil in der Umkehrung chromatisch aufsteigend erscheint und so zu merkwürdigen, unerwarteten harmonischen Wirkungen Anlaß gibt. Der hinreißende „Calumny"-Chor aus Alexander Balus holt aus der Passacaglia-Idee wiederum neue Wirkung heraus, indem er das gewaltige Baßthema in drei Teile zerlegt, die in freiem Wechsel verwendet werden. „The rising world Jehovah crowned" in Athalia ist eine Chorarie über Passacaglia-Baß mit wechselndem Ausgangspunkt und freien Intermezzi.

Verwandt mit der Passacaglia, obschon verschieden von ihr die Technik der Kontrapunktischen Variationen über einen durch die Stimmen wandernden cantus firmus, mit freien Zwischenspielen. Ein hervorragendes Beispiel der Chor: „O come let us sing" im achten Chandos-Anthem.

Ein nicht selten mit geistvollen Varianten wiederkehrendes Händelsches Chorrezept, wenn man so sagen darf, besteht im

Aufstellen von schlicht deklamierten Akkordsäulen, die in gemessenem Zwischenraum einander folgen, und durch Quergebälk kontrapunktisch differenzierter Melodielinien, oder durch solistische Intermezzi überbrückt sind. Beispiele: der erste Chor „Time is supreme" in Triumph of time (1757); der Jubelchor im 2. Akt des Joseph: „Hail thou youth", hier das Ganze noch eingebettet in eine große Orchesterfantasie; ähnlich „Blest be the man" in Joseph, auch die berühmte Apotheose der Unschuld in Susanna: „Virtue shall never". Der Chor „Blest be the hand" aus Theodora verwendet diese architektonische Satzweise, wie auch der Schlußchor im Samson: „Let the bright Seraphim". Auch das berühmte „For unto us a child was born" im Messias nutzt diese Technik der Abwechslung von polyphonem und homophonem Satz aufs eindringlichste. Im siebenten Chandos-Anthem hat der Chor: „My song shall be alway" dekorative und monumentale Wirkung, dank der Reihe von Unisono-Pilastern inmitten der polyphon gefügten Stimmen.

Zu den stärksten und erstaunlichsten Leistungen der Händelschen Chortechnik gehört die Erneuerung und Umbildung der alten Motette und des Madrigals, auf die Verhältnisse des großen Chors. Diese Technik besteht im wesentlichen darin, daß für jeden Textabschnitt ein neues Motiv meistens polyphon durch die Stimmen geführt wird. Auch die alte venezianische Doppelchortechnik feiert bisweilen bei Händel eine glückliche Auferstehung, wie z. B. in dem sechsstimmigen „Hear Jacobs God" aus Samson. Der Schlußchor des ersten Samson-Aktes: „Then round about thy starry throne" im großartigsten Motettenstil. Auch der Chor der Juden in Belsazar: „Recall o king" im venezianischen Motettenstil, ähnlich dem des Jacobus Gallus, je dreistimmiger Männer- und Frauenchor, dialogisch und vollstimmig abwechselnd. Ein anderer Chor der Juden in Belsazar: „By slow degress" zeigt aufs erstaunlichste die Möglichkeiten der Motette, wenn ein malerisch verwendetes Orchester die bildhaften Chorwendungen unterstützt. Diese gewaltige Motette besteht aus einer ganzen Reihe von Abschnitten, von denen einige sich zu ausgeführtem Fugato und mächtig getürmter Fuge auswachsen. Man kann auch eine Verschmelzung von Motette und

Fuge annehmen. Die Chor-Nänie aus Judas Maccabaeus: „Klagt, ihr gebeugten Kinder", im Charakter eines Trauermarsches durch die Orchesterbegleitung, dazu der Chor motettenartig. Alle wiederum Verschmelzung von Motette und instrumentaler Form, diesmal Marsch.

Der Chor: „Hör uns, o Herr" aus Judas Maccabaeus wiederum ein erstaunlicher Beleg für Neugestaltung der Motette im größten Stil.

Nicht minder bewundernswert im Jephtha die monumentale viersätzige Motette: „How dark", die sich gliedert in 1. Chor-Rezitativ; 2. Kanon; 3. Doppelfuge; 4. Finale in freier Polyphonie. Auch „O God behold our sore distress" aus Jephta dürfte als Motette Händelschen Typs anzusprechen sein, in ihrer dreiteiligen Gliederung: 1. Grave Introduktion; 2. Doppelfuge; 3. Finale in freier motettenartiger Polyphonie. Der Anfangschor aus Salomo „Your harps and cymbals" ist eine mächtige achtstimmige, doppelchörige Motette nach venezianischer Art, mit freier Verflechtung der Motive, wirkungsvollen Chorkoloraturen, häufigem Dialog beider Chöre, Gipfelung des polyphon verästelten Gefüges in mächtiger akkordischer Homophonie am Schluß. Ähnlich in der motettenartigen Technik der zweite achtstimmige Chor aus Salomo: „With pious heart". Das Schlachtbild in Salomo: „Shake the dome" ist eine höchst temperamentvoll durchgeführte, großzügige doppelchörige Motette, und auch den malerischen Satz „Thus rolling surges" wird man der Motette oder dem Madrigal einzuordnen haben.

Als Chorballade madrigalischer Art (schon hindeutend auf mancherlei romantische, balladeske Züge des 19. Jahrhunderts) wird man am passendsten den ergreifenden Chor aus Theodora anzusprechen haben: „He saw the lovely youth".

Freie Polyphonie (weder streng fugiert noch streng kanonisch oder passacagliaartig) verwendet Händel in mannigfachen Abwandlungen. „God who in thy heavenly" in Joseph z. B. verkettet nach Art mancher Madrigale Monteverdis oder Bachscher Inventionen drei verschiedene Motive in kunstvoller Kontrapunktik. Im Messias ist der Chor: „And the glory of the Lord" in freier Polyphonie über vier Motive ausgearbeitet: Aus Debora wäre hier zu nennen: „Wirf ab die Scheu".

In Esther findet sich eine interessante Variante dieses Typs: „Tyrants may a while presume“ verlegt die freie Polyphonie, ein Mittelding zwischen Fugato und Chaconne, ins Orchester, während der Chor dazu im wesentlichen akkordisch singt. „From harmony“ in der Cäcilien-Ode nutzt freie Polyphonie zu einem fantasievollen, an tonmalerischen Zügen reichen Tonspiel „Ye sons of Israel“ aus Josua mit seinem Tonspiel von sechs Motiven gehört auch in diesen Zusammenhang. Arien-, Motetten-, Fugenelemente mischt in freier Polyphonie der Römerchor aus Theodora: „And draw a blessing down“; ähnlich in Theodora auch: „Come mighty father“. Kontrapunktische Fantasie über drei verschiedene, vielfach kombinierte Motive der Klagechor in Israel: „Und die Kinder Israels schrien“, mit klanglicher Bevorzugung des breiteren Motivs, das oft von drei, sogar vier Stimmen unisono gebracht wird. Kontrapunktische Fantasie, über drei Motive in Israel außerdem, der gewaltige Introitus zum 2. Akt.

Der freien Polyphonie wird man am passendsten auch den sogenannten „durchbrochenen Satz“ eingliedern, der die strikt geführten melodischen Linien auflockert, durch häufige Pausen Licht und Luft sozusagen zuführt, mit lebhafterer dialogischer Wirkung, vielfacher Abwechslung der Klangfarben, kurzen Phrasen arbeitet. Aus dem Messias wäre hier anzuführen: „His yoke is easy“. Erst am Schluß wird der lichte durchbrochene Satz abgelöst durch massive, gewölbte Linienführung. Der pastorale, malerische Chor aus Athalia: „Cheer her o Baal“ zeigt durchbrochenen Chorsatz hineingestellt in eine Tanzsinfonie des Orchesters, späterhin abgelöst durch massive Vierstimmigkeit und lebhaften Dialog von Chor und Orchester. „The foe prevails“ in Josua in freier durchbrochener Polyphonie halb arios, deklamatorisch. Der antiken Idee vom Chor als einer idealen Persönlichkeit, oder als Darstellung der Stimme des lauschenden Volkes entspringt bei Händel eine Reihe Stücke von außerordentlicher Bildkraft und Gewalt des Ausdrucks. Man denkt an Sophokles und Euripides bei Stücken von so hinreißender Macht wie der „Envy“-Chor in Saul, der so schlagend die Wirkungen des Neides in Tonbildern fast greifbar hinstellt, der

höllengeborene Neid in die dunklen Höhlen der Unterwelt hinabgestürzt. Ähnliche Stücke gewaltiger Chorlyrik, betrachtender Poesie sind der Eifersuchtschor in Herakles, der Lästersuchtschor in Alexander Balus.

Diesen düster-pathetischen Gemälden dämonischer Leidenschaften stehen entgegen einige lichtumflossene Chorgebilde, wie im Samson der erschütternde Anruf des himmlischen Lichts, in der Susanna die Anrede an die Unschuld.

Architektonische Wirkungen grandiosen Ausmaßes gehen aus von jener Reihe Zyklopischer Chorbauten, die ein unvergleichlicher, einzigartiger Schmuck des Händelschen Oratoriums sind. Es genüge, an dieser Stelle die Hauptstücke dieser Art aufzuzählen. Der Besprechung der einzelnen Werke seien nähere Ausführungen über Idee, technische Ausführung, Wirkung, Ausdruckskraft dieser Kunstwerke vorbehalten. Aus Esther wäre anzuführen der zehnteilige gewaltige Schlußchor: „The Lord our enemy has slain“, aus Debora das achtstimmige erhabene: „Immortal Lord“, aus Saul die mächtige Volkshymne: „Gird on thy sword“, aus Athalia der Psalm: „The mighty power“, aus Israel: „The people shall hear“, aus Salomo: „With pious heart“.

Was schließlich die bildkräftige, malerische Behandlung des Chors angeht, so sei über Einzelheiten auf die Betrachtung der einzelnen Werke verwiesen. Hier muß es genügen, die wichtigsten der in Betracht kommenden Stücke nur anzuführen: Saul: „Eagles were not as swift“. Esther: „He comes to end our woe“. Josua: „O thy bright orb“. Herakles: „Jealousy, infernal pest“. Athalia: Der Sturmchor „O Lord whom we adore“. Israel in Ägypten: Der Mückenchor, Der Hagelchor, „He led them through the deep“, Salomo: „May not rash intruder“.

* * *

Wenden wir uns nunmehr den Partituren im einzelnen zu. Das erste noch bekannte größere Werk aus Händels Jugendjahren ist die

PASSION NACH DEM EVANGELIUM JOHANNES,

die Anfang 1704 in Hamburg entstanden ist. Der Neudruck Chrysanders im 9. Bande der Gesamtausgabe ermöglicht das bequeme Studium dieser Partitur, die auch als ältester Vorläufer der Händelschen Oratorien auf besondere Beachtung Anspruch hat. Wilhelm Postel, der auch in der Hamburgischen Oper, zumal bei Keisers Werken als Textdichter sich ausgiebig betätigt hat, wird als Dichter der Arien genannt, die hier zwischen die Worte des Evangelisten recht ausgiebig eingeschoben sind. Mattheson hat in seiner „Critica musica" (2. Band vom Jahre 1725) dies Händelsche Jugendwerk, ohne dabei Händels Namen zu nennen, mit einer vernichtenden Kritik bedacht, die mit ihren mehr als fünfzig Druckseiten an Umfang beinahe das kritisierte Werk übertrifft. Händel kommt dabei schlecht weg. Stück für Stück seiner Partitur wird unter die kritische Lupe genommen, mit professoralem Hochmut werden dem kecken Anfänger alle seine wirklichen oder vermeintlichen Fehler vorgehalten. Sieht man von dem hämischen Ton dieser Kritik ab, von der Frage nach ihrer tatsächlichen Berechtigung, so ist sie doch ein interessantes und wertvolles Dokument zur Ästhetik und Praxis der damaligen Zeit in Deutschland. Lassen wir auch die Frage beiseite, was wohl Mattheson mag bewogen haben, noch zwei Jahrzehnte nach der Niederschrift der Passion das damals schon fast ganz vergessene Jugendwerk seines Freundes Händel so unbarmherzig zu zerpflücken. Sehen wir mit unbefangenen Augen jetzt Händels Passion an, so finden wir sicher kein Meisterstück, aber immerhin eine Partitur, die dem neunzehnjährigen Komponisten Ehre macht. In der Technik des Tonsatzes, der formalen Anlage hält Händel sich durchaus an das seiner Zeit Übliche. Gleich die erste Arie: „Unsre Bosheit ohne Zahl, fühlt der Heiland, der Gerechte" zeigt in dem streng durchgeführten Dialog zwischen der Solostimme und den begleitenden hohen Streichern ein Schema, das z. B. bei seinem Lehrer Zachow des öfteren wiederkehrt, etwa in der Altarie „Heil der Erden, mein Verlangen" (S. 213 von Seifferts Zachow-Ausgabe, Denkm. dtsch. Tonk., Bd. 21, 22). Der Singstimme antwortet abschnitt-

weise der Streicherchor mit derselben oder einer ähnlichen Phrase, ab und zu mischen sich die Streicher in den Gang des Solos, wo dies einen langen Halteton aushält, im übrigen herrscht der durchbrochene Satz, das Wechselspiel von Solo und Streichern, über dem Generalbaß vor. Diese übrigens der Klarheit und dem Wohlklang sehr dienliche Satzweise erinnert deutlich an die einfacheren Praktiken des konzertierenden Stils im 17. Jahrhundert. Der erste Chor: „Sei gegrüßet, lieber Judenkönig", ein kurzes, fünfstimmiges Stück enthält einen für die Zeit um 1700 überaus charakteristischen rhythmischen Effekt, nämlich die bei allen Kadenzen, fünfmal wiederkehrende Einmischung eines Dreivierteltaktes in den Sechsachteltakt, eine Verschränkung der Taktarten, die unter dem Namen „Hemiole" (hemi-holos, griechisch für „anderthalb") beim Dreiviertel- und Vierviertelkakt noch öfter sich findet. Allerdings notiert Händel durchweg Sechsachteltakt und überläßt den Taktwechsel der Einsicht der Musizierenden. Das erste Duett „Schauet, mein Jesus ist Rosen zu gleichen" weist wiederum auf eines der großen Vorbilder des jungen Händel hin. Agostino Steffanis meisterliche, klassisch durchgebildete Kunst des Kammerduettsatzes hat in diesem schönen, elegisch-bukolisch gefärbten Duett für zwei Soprane kenntliche Spuren hinterlassen. Die zwei Solostimmen wetteifern in edlem Gesang, einander nachahmend, überschneidend. In seinem wiegenden Rhythmus, dem Duktus der edlen Melodie, dem elegischen Klang hat das Stück eine leise Verwandtschaft mit mancher Gluckschen Arie.

Ein paar erlesene harmonische Effekte verdienen angemerkt zu werden, so im neunten Takt die Alteration des Akkordes c g a es zu dem bittersüßen Klang: cis g a es, noch stärker am Ende das romantisch anmutende, zweimal aufleuchtende fis-moll in der g-moll-Kadenz.

Die Hamburgischen Opern, zumal Keisersche hat Händel, sehr gründlich angesehen. Darauf deuten viele Züge dieser Passion. Wenn in der Arie „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn" das tiefe „Gefängnis" durch gewaltige Dezimen- und Septimengesprünge gemalt wird, wenn die „Freiheit" mit einer endlosen Koloratur jubiliert, oder wenn in der Arie „Erschüttre mit

Krachen, sperr auf den Flammenrachen“ die Solostimme sich mit mächtigem Schwung in abenteuerlichen Figuren in den „Abgrund“ stürzt, vor Toben und Rasen sich nicht zu fassen weiß, dann denkt man an Keisers „arie furiose“ in den Opern, an Szenen, wie den packenden Eingang des dritten Oktavia-Aktes, den Händel sicher gekannt hat. Zu tonmalerischen Einfällen gibt das Wort „Kreuzige“ immer neuen Anlaß, wo immer es auch erscheinen möge. Starke Chromatik an solchen Stellen heftigen Affekts war traditionell, noch Bach folgt bei solchem Anlaß dem alten Brauch. Die feierliche Wirkung, die den Anfang des zweiten Teils auszeichnet: „Weib, siehe das ist dein Sohn“, mit den planmäßigen Achtelfiguren der Streicher im langsamen Tremolo kennt schon Zachow (s. dessen Arioso: „Was kann Euch tun die Sünd“), und Händel weiß später von dieser Manier in seinen ariosi bis zum Messias den eindrucksvollsten Gebrauch zu machen. Ähnlich gehalten das vielleicht stärkste Stück der ganzen Passion, das Grave: „O großes Werk“. Bei der Stelle: „Es ist vollbracht“ kommt schon Händelsche Gemütstiefe zu ergreifendem Ausdruck, wie das ganze Stück überhaupt schon deutlich die große Gebärde des späteren Händel aufweist. Wiederum an Keisersche Opernarien erinnert das Sopransolo: „Bebet, ihr Berge“ mit seinen Tonmalereien des Bebens, Zitterns, Wogens. Die Chöre, obwohl mit tüchtiger kontrapunktischer Fertigkeit gesetzt, sind meistens kurz, wenig entwickelt und halten keinen Vergleich aus mit Händels späteren Leistungen. Der Schlußchor allerdings hebt sich über die meisten Stücke der Partitur und schließt das Ganze in würdigem Ton. Diese dreiteilige Chorarie, ein in jedem Betracht schönes und ausdrucksvolles Stück, läßt die Größe des Chorkomponisten Händel durchaus vorahnen.

IL TRIONFO DEL TEMPO (1708)

Dieses in Rom 1708 geschriebene Jugendwerk eröffnet als früher Vorläufer die stolze Reihe der Händelschen Oratorien. Von dem späteren Typ des Händelschen Chororatoriums ist hier kaum eine Andeutung zu bemerken. Händel schließt sich hier dem in Rom Heimatrecht genießenden allegorischen Oratorium

an, jener Halboper, die Emilio dei Cavalieri hundert Jahre zuvor in Rom mit seiner „Rappresentazione di corpo e di anima" eingeführt hatte. In der gedankenreichen, aber etwas frostigen Dichtung des Kardinals Panfili handelt es sich um einen moralisierenden Dialog von Zeit, Weisheit, Schönheit, Vergnügen (tempo, disinganno, bellezza, piacere), mit dem Endergebnis, daß Zeit und Weisheit den Sieg davontragen über Schönheit und Sinnlichkeit. Den wesentlichen Vorteil, den die Textvorlage bot, nämlich Gelegenheit zu scharf gezeichneten, verschiedenartigen Temperamentsäußerungen nützte Händel wohl. Seine Partitur ist voll von frischer Erfindungskraft. Sie war Händel selbst so wertvoll, daß er noch zweimal auf sie zurückgriff: 1732 erweiterte er sie, und 1756 schloß er mit einer englischen Umarbeitung im Sinne seines Chororatoriums sein gewaltiges Lebenswerk mit eben jener Partitur aus glücklichen Jugendtagen ab.

Entsprechend der römischen Gepflogenheit hat Händel in seiner Partitur den konzertierenden Instrumenten eine gewichtige Rolle zuerteilt, ja er überholte in dieser Hinsicht sogar beträchtlich, was ein Scarlatti und Corelli damals übten. Auf die Ouvertüre bezieht sich wohl jener bekannte, schon erzählte Streit zwischen Corelli und dem jungen Händel über den französischen und italienischen Stil. Die Ouvertüre, ein richtiges concerto grosso in Corellis Manier ist von bemerkenswertem Reichtum der Orchesterfarben: Streichorchester, Oboen, 2 konzertierende Soloviolinen, 2 Trompeten musizieren, in den mannigfachsten Kombinationen angeregt und lebhaft miteinander, plötzlich unterbrochen — dies wohl ein programmatischer Zug — durch ein mit Trugschluß eingeführtes Adagio auf entlegene Harmonien zu einem ernst rezitierenden, gleichsam zur Einkehr mahnenden Oboesolo. Dies wohl der Weisheit zuzuerteilende Intermezzo wird abgelöst durch einen behaglichen Menuettsatz, der mit festlichen Akzenten die Ouvertüre beschließt. Daß man es auch bei diesem Menuett mit einer programmatischen Anspielung, und zwar auf die Schönheit zu tun hat, beweist die erste Arie der Bellezza, die eben jenes Menuettmotiv in der Orchesterbegleitung verarbeitet. Die Arie des Piacere: „Fosco genio, nero dolo" interessiert durch den Dialog zwischen dem eleganten, biegsamen

Solosopran und der nicht minder frei und elegant geführten Violinstimme. Überhaupt hat Händel gerade Piacere mit hübschen Einfällen reichlich bedacht. Disinganno führt sich charakteristisch ein mit einer streng und würdevoll rhythmisierten Arie: „Se la bellezza perde vaghezza". Drei- und viertaktige Gruppen in ständiger Abwechslung geben diesem Gesang sein Gepräge. Bellezza folgt mit der Arie: „Una schiera di piaceri", charakterisiert durch die fast scherzohafte parlando-Deklamation des Solo zu einer reich und vollklingenden Begleitung. Dieser siegesgewissen Kampfansage der selbstbewußten Schönheit an die Zeit antwortet nun Tempo in einem hochpathetischen, schon ganz Händelsche Größe atmenden Gesang: „Urne voi". Händel setzt hier die Reihe jener feierlich dämonischen Beschwörungszenen fort, die in der italienischen Oper schon von Cavallis „Giasone" an sich finden. Schering hat gezeigt („Zeitschr. der Intern. Mus.-Gesellsch." 1908, S. 244), daß Händel sich hier eine ähnliche Szene aus Giacomo Pertis Oper „Nerone" (1693) zunutze macht. Wie sehr jedoch übertrifft das prachtvolle akkompagnierte Rezitativ des jungen Händel sein Vorbild an Glut und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks, an Gestaltungskraft und hinreißender Kraft der Deklamation und farbiger Harmonik! Das f-moll-Stück zieht seine harmonischen Kreise von dem hellen C-dur an bis in die düsteren, matten, schattenhaften Regionen von b-moll, Des-dur, es-moll, Fes-dur, des-moll, as-moll! Am Schluß des ersten Teils (Takt 26—31) starke Wirkung durch viermalige Wiederkehr der verminderten Terz des-h im Baß, in der f-moll-Kadenz; im Mittelteil nicht minder genial die Folge es-moll, d-fis a c, nach g-moll kadenzierend (Takt 39)! Dem aufregenden Nachtstück steht in wirkungsvollem Gegensatz Bellezzas und Piaceres Duett: „Il voler nel fior degl' anni" gegenüber. Spielerische Anmut, lichte Farben schon in dem konzertierenden, weitausgreifenden Ritornell der geistvoll miteinander dialogisierenden Oboen, Geigen, Bässe. Der Ziergesang der duettierenden Gesangsstimmen wird weiterhin von den Instrumenten dialogisch unterbrochen, und am Schluß vereint sich der gesamte Klangkörper zu einem feingliedrigen und frohbelebten Ensemble. Bellezzas Arie: „Un pensiero nemico di piacere" fast kanzonetten-

haft ins Ohr fallend, rhythmisiert mit einem die Tonwiederholung feinsinnig ausnutzenden konzertierenden Geigenpart, bei dem man wohl an das „volubil" des Textes denken darf. Etwas geziert und reizend geschwätzig gibt sich das elegante Stückchen. Tempo und Desinganno in zwei hübschen, die gleichen Themen verwendenden Menuettsätzen, dann haben wieder die Instrumente das Wort in einer glänzenden, weitausgeführten Sonata, darin als Merkwürdigkeit ein voll ausgeschriebener konzertierender Orgelpart, ein Vorläufer der Händelschen Orgelkonzerte. Den festlichen, rauschenden Satz unterbricht plötzlich Bellezza mit dem Ausruf: „Taci, qual suono ascolto!" Der Aufforderung: „Nicht diese Töne, sondern andere laßt uns anstimmen" folgt Piacere mit dem reizenden, Keiserschen Anmut aufweisenden Stückchen: „Un leggiadro giovinetto", wiederum mit konzertierender Orgel, im zweiten Teil mit der merkwürdigen Vorschrift „arpeggiando per tutto". Man muß bei dieser cembalomäßig behandelten Orgel natürlich nicht an die gewaltigen Kathedralorgeln denken, sondern an die zierlichen Hausorgeln, deren eine der Kardinal Ottobuoni zweifellos besaß. Händel nutzte sie für die Aufführung im Palazzo Ottobuoni. Das menuettartige Stück sorgt durchaus dafür „che l'udito abbia ancor il suo piacer". Bellezzas Arie: „Venga il tempo" hat ihren musikalischen Schwerpunkt in dem rasch beweglichen continuo, mit dem die Gesangsstimme duettiert, bald seinen Rhythmen sich anpassend, bald eigene marschmäßige Rhythmen entgegenstellend. Disingannos „Crede l'uom ch'egli ripose" ist von antik anmutender, ruhiger Größe, ein merkwürdiger Dialog zwischen der Gesangstimme und einem Ensemble von akkordisch gefügten Instrumenten, 2 Flöten, 2 Geigen, Bratsche, Bässe. Die Melodie des Ritornells kehrt in der Agrippina wieder und hat in manchen anderen späteren Stücken deutliche Spuren hinterlassen, auch im ersten Messias-Rezitativ. Tempos Arie: „Folle dunque" läßt sich auf einen virtuos durchgeführten Wettstreit mit der eleganten obligaten Geigenstimme ein. Von besonderem Interesse der Mittelsatz mit seinem zackigen, raschen Streicherunisono, das immerwährend so temperamentvoll wie malerisch dazwischenfährt („chiuse rocche fra bellici orrori"). Den Akt beschließt ein Ensemble von

Bellezza, Piacere, Disinganno, Tempo: „Se non sei più ministro di pene". Als Quartett wird man das Stück kaum ansprechen dürfen, es ist ein Solowechselgang, mit eingeschobenem Duett in der Mitte. Das sorgsam polyphon durchgearbeitete Orchester bringt Feinheiten besonderer Art hinzu.

Zu Anfang des zweiten Aktes steht eines der köstlichsten Stücke der Partitur, Piaceres Arie: „Chiudi a vaghi rai". Nach Kretzschmars Ausdruck „ein wahres Sirenenstück", aufs lieblichste und anmutigste im Tanzschritt dahinschwebend, zu einem flatternden Trillermotiv. Keisersche Eindrücke wirken hier noch nach, doch ist der Jünger dem Meister auf seinem eigensten Felde fast schon überlegen. Folgt eine Kette Arien von ausgesuchter Eleganz der Haltung. Bellezzas „Io sperai trovar" mit einem wundervollen obligaten Oboensolo, das in seiner melodischen Breite und reichen Chromatik fast Bachisch anmutet. Piaceres Arie: „Tu giurasti" verwendet das Violinsolo nicht minder geist- und phantasievoll. Der Wechselgesang: „Io vorrei due cori in seno" zwischen Bellezza und Disinganno begnügt sich mit dem continuo. Flöten, Bratschen und Gesangstimme einen sich zu einem Pastorale von merkwürdig gedämpftem, ernst beschaulichen Ton über dem ruhigen continuo in Disingannos: „Più non cura valle oscura". Tempos Arie: „E ben folle quell' nocchier" ein wahres perpetuum mobile der Bässe, auch in der Singstimme bis an die Grenze der Möglichkeit heftig bewegt. Das Quartett: „Voglio Tempo" verdichtet sich nur stellenweise zu vierstimmigem Gefüge, es ist eigentlich ein Sopransolo mit ungeduldigen Zwischenrufen und Antworten der anderen Stimmen. Übrigens ein lebhaft pulsierendes, interessant gefügtes Stück Musik, an dem die Instrumente ihren gehörigen Anteil geltend machen. Piaceres: „Lascia la spina" ist jene weltbekannte Melodie im Sarabandenrhythmus, die schon in der Almira erscheint und dann später durch Rinaldo ihre endgültige Fassung gefunden hat, dort als: „Lascia ch'io pianga". Von den noch übrigen Stücken erhebt sich über den Durchschnitt Bellezzas reizende Arie: „Ricco pino, nel cammino", wiederum Keiserisch mit der spielerisch-anmutigen raschen Terzenfigur der beiden Oboen. Das Duett: „Il bel pianto" nach Steffanis Art in feiner kontrapunktischer Verkettung der

Stimmen, von einem prachtvollen volltönenden Ritornell gekrönt. Das größte Solostück der Partitur ist Piaceres: „Come nembo che fugge", mit einem ausgewachsenen concerto grosso als Begleitung. Bellezza beschließt das Oratorium mit einem helleuchtenden, ruhigen accompagnato: „Pure del cielo" und der wunderschönen, im getragenen Adagiostil sich ausbreitenden Arie: „Tu del ciel ministro", der eine Sologeige, hier und da eingreifend, helle Lichter aufsetzt.

* * *

Für die Umarbeitung des Trionfo del Tempo, London 1737, hat Händel eine Anzahl Stücke neu eingelegt, anderes umgearbeitet. Besonders bemerkenswert der Chor: „Son larve di dolor", ein kontrapunktischer Verwicklungen, chromatischer Führungen sich ausgiebig bedienender, kunstvoller Satz. Die lange Sonate des ersten Aktes ist ersetzt durch eine kleine „Sonatine a Violino solo", die Arie „Un leggiadro giovinetto" durch eine ganz neue Vertonung desselben Textes von hohem musikalischem Wert. Auch mit dem Quartett „Se non sei più ministro" war Händel nicht mehr einverstanden; er ersetzte es durch ein viel kernigeres neues Stück. Fraglich erscheint, ob die neue Fassung der Arie: „Io sperai trovar" der ersten mit dem schönen Oboensolo überlegen ist. Ein unzweifelhafter Gewinn ist Piaceres schöne Arie: „Un pensiero nemico di pace" in Sizilianenart. Die in der beweglichen Baßführung etwas übertriebene Arie: „E ben folle quell' nocchier" wird durch ein viel melodischeres, einfacheres und eingänglicheres Stück ersetzt, auch das weitschweifige Quartett: „Voglio tempo" erfährt eine knapp zusammendrängende Neufassung. In ähnlichem Sinne wird auch die Arie „Come nembo che fugge" mit ihrem weitausholenden concerto grosso viel kürzer neu behandelt.

* * *

Am 11. März 1757 brachte Händel die dritte und endgültige Fassung seines Jugendwerks zur ersten Aufführung, und beschloß damit seine künstlerische Laufbahn. Thomal Morell übersetzte den italienischen Text ins Englische und ergänzte ihn. Händel

überarbeitete die Partitur, fügte eine Anzahl Stücke hinzu, besonders Chöre, die der ersten Fassung so gut wie völlig gefehlt hatten. Der geistige Gehalt der allegorischen Handlung, der Händel sicherlich tief berührt hat, ist am klarsten aus der endgültigen Fassung von

THE TRIUMPH OF TIME AND TRUTH (1757)

zu erkennen. Dies gedanklich tiefe und musikalisch reiche Werk ist in Deutschland so gut wie völlig unbekannt. Die Bezeichnung „allegorisch“ mag von vornherein abgeschreckt haben. Nähere Beschäftigung mit der Partitur zeigt jedoch, daß gerade für die oratorische Behandlung hier viel Eigentümliches und Fesselndes sich dem Komponisten darbot, und daß er gerade an dieses Werk die Weisheit des Alters setzte, die Summe der Lebenserfahrung hier ziehen wollte, seine ernste Lebensphilosophie hier künstlerisch gestalten wollte.

Die Ouvertüre scheint ganz neu zu sein. Ein kraftvoll gedrungener langsamer Satz nach Lullyscher Art, gefolgt von einem weit ausgeführten Allegro, diesmal nicht fugiert, sondern eher sonatenmäßig. Der auf ein Fanfarenthema gegründete Satz mündet schließlich in eine Coda, die auf das maestoso des Anfangs zurückgreift. Der Chor eröffnet den ersten Akt mit einer ernsten Betrachtung: „Time is supreme, time is a mighty power“. Wie in Granit gehauen das machtvolle deklamierte Chormotto mit seinem langhallenden gehaltenen Ton, den Pauken und Trompeten zum tutti des Orchesters. Gleich mächtigen Säulen ist diese Phrase fünfmal hingestellt, verbunden durch das leichte Gebälk flüssigerer, mehr solistischer Intermezzi, und am Schluß durch einen prachtvoll gewölbten Kuppelaufbau gekrönt. Im Ritornell und manchen der Zwischensätze wird man an das Finale von Beethovens op. 101 erinnert, bei den lebhaft figurierten und duettierenden Sechzehntelphrasen. Die Schönheit betrachtet sich im Spiegel, wehmütig daran denkend, daß ihr Reiz schwinden muß. Ihre Arie „Faithful mirror“ ist eine interessante Umarbeitung der italienischen Arie „Fido specchio“. Das Vergnügen (Pleasure) beruhigt die Schönheit. Beide

schließen einen Bund miteinander. Pleasures Arie: „Pensive sorrow“ von kunstvoller Arbeit in dem feingliedrigen Duett zwischen Gesang und Geigen; übrigens ein ganz neues Stück, das nur in einzelnen Wendungen entfernt an die Arie: „Fosco genio“ erinnert. Nach dieser Absage an Sorge und Verzagen führt die Sopranarie: „Sorrow darkens every feature“ die Wirkungen der Sorge noch des Näheren aus. Dieser prachtvoll plastisch hingestellte Satz, nur vom continuo begleitet, ist wiederum neu. Mit seinen punktierten Rhythmen, chromatischen und melodischen Wendungen zeigt er gewisse Verwandtschaft mit Bachschen Zügen. „Come live with pleasure“ stimmt nun der Sopran an, im Rundgesang wird dieser Ruf „An die Freude“ aufgenommen vom Knabenchor, dann vom vollen Chor. Zeit und Weisheit (Counsel) erheben Einspruch. Counsels Arie: „The beauty smiling“ ist eine sehr lehrreiche Umgestaltung der alten Arie: „Se la bellezza perde vaghezza“. Die hinzugefügte obligate Geigenstimme schafft neue Reize. Diesem Hinweis auf die Vergänglichkeit der Schönheit stellt Beauty in der Arie: „Ever flowing tides of pleasure“ ihren Entschluß entgegen, den Kampf mit „old time“ aufzunehmen, vom Vergnügen beschützt. Die Zeit weist auf ihre Gewalt hin, der die Türme und steinernen Burgen, selbst die Sonne nicht widerstehen können. „Loathsome urns, disclose your treasure“ ruft sie aus und will die Gräber öffnen, um zu zeigen, wie die alte Herrlichkeit in Staub zerfallen ist. Händel hat diese Szene ganz neu komponiert; das elegante und fast scherzhafte „Una schiera di piacere“ ersetzt er durch einen viel wuchtigeren, ernsteren, mehr auf mutigen Kampfton gestellten Satz, und selbst das packende, „Urne voi“, für seinen jetzigen Standpunkt zu opernhaft, mußte einem viel ruhigeren, mehr arienhaften, aber nicht minder ergreifenden f-moll-Stück weichen. Der Chor fällt ein: „Strengthen us, o time“, als Einleitung zu dem herrlichen: „Then shall we teach thy ways unto the wicked“, aus einem Psalm-Anthem vom Jahre 1720 herübergenommen. Damit wird die Szene zu einer großen inneren und äußeren Steigerung gebracht. Betrug (Deceit) greift hier ein, und preist gleisnerisch die Freuden der Jugend. Seine große Arie: „Happy youth“, in der italienischen Fassung überhaupt nicht

vorhanden, ist eines der Hauptstücke freudigen Ausdrucks bei Händel: mit reicher Begleitung von Hörnern, Oboen, 3 Violinen, Bratschen, Bässen schwebt das Stück in holder Anmut dahin, eine Schönheit von jugendlicher, kerniger Frische und gesunder Kraft in entzückenden Tönen verherrlichend, in seinen tanzmäßigen Rhythmen, der Feinheit der Konturen, der Abwechslung drei- und viertaktiger Phrasen an Purcell erinnernd. „The sweet April of life" ist nie hinreißender besungen worden. Der Schwung, die Breite der Fülle des Klanges und der Reichtum an Farben sind allerdings durchaus Händelisch. Dem hier entfalteten großen Stil entspricht völlig die Fortsetzung: Der Preis der Jugend: „Happy, if still they reign, in pleasure", vom Sopransolo nach einer festlich-frohen, volltönigen Sinfonie angestimmt, vom Chor in Art einer Freudenhymne aufgenommen. Diesem glänzenden und rauschenden Stück folgt Time's Arie: „Like the shadow", eine im Mittelsatz veränderte Wiederholung der alten Arie: „L'uomo sempre se stesso destrugge", hier aber in ihrer Wirksamkeit noch erheblich gesteigert durch den Eintritt des Chors am Ende. „Wie ein Schatten entschwindet das Leben" bekräftigt der Chor nachdrücklich, und bringt mit dieser ernsten Betrachtung den Akt passend und wirksam zum Abschluß.

Im zweiten Akt ist dem Chor ein gewichtiges Wort vorbehalten. Ein merkwürdiges achtstimmiges Stück: „Pleasure submits to pain", beginnt als eine Art dreistrophiges Lied, jede Strophe in konzertierender Art erst auf acht Solostimmen im Wechselgesang verteilt und von wuchtigem achtstimmigem Chorrefrain beschlossen. Wie Keulenschläge folgen diese Chor-Ritornelle den fast schüchtern-anmutigen Solopartien: „Time sets all things right" ist das Ende aller irdischen Weisheit, und prächtig gewölbt, in mehrfach gekuppeltem Aufbau hebt diese Chorzeile sich aufs eindringlichste hervor. Ein Mittelsatz führt diesen so sinnvollen „Horen-Tanz in wechselreichem Kranz" weiter, in kunstvoll verschlungenem fünfstimmigem Chorsatz, anmutigen Tanzschritt mit ernstem, streng gemessenem, bedächtigem Gang mischend, und eine Wiederholung des ersten Satzes führt diese so geist- wie empfindungsvolle dreiteilige Chorarie zum Abschluß. Pleasure gibt sich indessen nicht leicht

gefangen, und entfaltet zunächst einmal seine Machtmittel. „Hier hält die Freude Hof und Haus", verkündet das Rezitativ, und nun beginnen die Jagdhörner zu schallen, und ein frisch-fröhlicher Chor „O how great the glory that crowns the hunter's toil" besingt in saftiger Fülle, in lebhaft pulsierenden Rhythmen die Freuden der Jagd. Ein zweistrophiges Chorlied in großen Maßen angelegt, jauchzend und hinreißend im Klang. Nymphen, Faune, die holde Flora entbietet Pleasure, den frohen Tanz zu verschönern. Seine Arie: „Dryads, Silvans, with fair Flora" ist eines der köstlichsten idyllischen Stücke Händels. Das Solo beginnt in breitem melodischem Bogen, in wiegendem Tanz, über dem tiefen Musettenbaß sich hebend und senkend. Die Instrumente mischen sich aufs anmutigste in das Tanzspiel, und wenn schließlich der volle Chor in schäumendem Frohsinn dem Reigentanz sich anschließt, dann erlebt man ein wahres Wunder der bukolischen Kunst. Es folgen Gesänge von Deceit und Beauty, auf ähnlichen Ton gestimmt: „No more complaining" im Menuettstil, an Hamburger Art gemahnend, mit derb-gravitätischen, weit ausholenden Ritornellen. „Pleasures gentle Zephyrs playing" ist eine Umarbeitung der Arie: „Volo pronto e lieto". Das entzückende Stück, in dieser dritten Fassung (es entstammt eigentlich der Kantate „Lungi da me") noch verbessert, haftete tief in Händels Erinnerung, war es doch diejenige Arie, die 1709 in der „Agrippina" den Beifall der Hörer in Fluß brachte und den Erfolg vorbereitete. Beautys Arie: „Come o time" und Counsels: „Mortals think, that time is sleeping" greifen auf die Arien: „Venga il tempo" und „Crede l'uom ch'egli ripose" der Partitur von 1708 zurück. Der Kranz lieblicher Tanzweisen schlingt sich weiter. Als gravitätisches Menuett präsentiert sich Time's: „False destructive ways of pleasure", zwar warnend, aber doch von der allgemeinen Freude ein wenig angesteckt. Auch dem Sirenenstück „Chiudi, chiudi" aus der alten Partitur begegnen wir hier wieder, mit dem Text: „Lovely beauty". „Melancholy is a folly", „Fain would I two hearts enjoying", „On the valleys dark and cheerless" sind retuschierte Wiederholungen der alten Arien „Ricco pino", „Io vorrei due cori" und „Più non cura valle oscura". Der Ton hat sich nunmehr geändert. Vorbei die schäumende Freude,

nachdenkliche, mahnende Stimmen werden laut. Sie verdichten sich schließlich zu dem Chor: „Ere to dust is changed that beauty“, der im ernsten fugierten Stil eindringlich warnt: „Eh' in Nacht versinkt die Schönheit, heb' dein Herz zum Licht empor“. Der Akt kommt hiermit zum würdigen Beschluß. Diesen Chor übernahm Händel (nach neueren englischen Feststellungen) fast Note für Note aus einer Braunschweigschen Passion K. H. Grauns.

Den dritten Akt eröffnet eine Sinfonia in der Art einer Gigue. Deceit versucht die schon schwankend gewordene Beauty wieder zu betören. Seine Arie: „Charming beauty“ wirbt mit verführerischer Eleganz und Liebenswürdigkeit. Man erinnert sich der zierlichen Arietten Bononcinis bei diesem feinen Wechselspiel des concertino, des tutti und des Solo. In ähnlichem Ariettenstil, doch nicht ganz so gewählt das tanzmäßige: „Sharp thorns despising“. Die entscheidende Wendung tritt ein. Beauty hat sich gegen die weltlichen Freuden entschieden und bringt ihre Absage an Deceit in einem prachtvollen Arioso Largo vor: „Pleasure, my former ways resigning“. Der Chor fällt ein: „Comfort them o Lord“ — „Stärke sie, Herr, die krank sind und siech“, ein ergreifendes Gebet, das dem greisen blinden Händel wohl noch inniger aus der Seele gesungen erschien, als vor Jahren in dem Anthem: „Blessed are they“ seiner ersten Stelle. Auch den folgenden mild-ernsten Chor: „Comfort them“ findet man in einem früheren Werk, der Susanna, dort zu dem Text: „Virtue shall never“. Counsel schleudert den trügerischen Spiegel der Schönheit zu Boden, dies Zerstörungswerk begleitend mit der kleinen a-moll-Arie: „Thus to ground, thou false, delusive, flattring mirror“. Beauty sagt der Welt Lebewohl in einem accompagnato, das schon durch die Tonarten e-moll, fis-moll, gis-moll die Sehnsucht nach überirdischen Welten ausdrückt: Händel spart sich gern die Tonarten von vier bis sieben Kreuzen für ähnliche transzendentale Andeutungen auf. Time's Baßarie: „From the heart that feels my warning“ entwickelt sich in den gewähltesten melodischen Linien als meisterliches Terzett zwischen Gesang, Violine und continuo. Pleasure, enttäuscht und verärgert, verläßt den Schauplatz seines Mißerfolgs. Seine Abschiedsarie: „Like clouds, stormy winds

them impelling", ein malerisches Stück, das seine Rhythmen der Vorstellung: „Wolken vom Sturm durchsauset" entnimmt; unwirsch, grimmig flattern die Töne dahin. Im Mittelsatz bricht sogar ein Gewitter los, unter dem Grollen des Donners der Wahrheit — eine seltsame Gewittermusik zwischen pianissimo, klagenden chromatischen tremoli, rauschendem crescendo zum fortissimo, sturmartig sausenden und blitzartig zuckenden Figuren umherirrend. Beauty empfiehlt sich ihrem Schutzengel in der an Theodora-Stimmungen gemahnenden (wiederum E-dur!)-Arie: „Guardian angels o protect me", in der Gesang und Oboe so schön und rührend zur gitarrenmäßigen Streicherbegleitung duettieren. Eine verbesserte Fassung des alten Schlußgesangs von 1708: „Tu del ciel ministro". Mit einem voll und würdig klingenden, kontrapunktisch dicht gefügten „Alleluja" beschließt der Chor das großartige Werk.

LA RESURREZIONE (1708)

Ungefähr gleichzeitig mit dem Trionfo del tempo, wahrscheinlich unmittelbar darauf hat Händel 1708 in Rom für die Aufführungen beim Marchese Ruspoli das Oratorium „La Resurrezione" geschrieben. Händels Autograph, datiert 11. April 1708, Rom, ist erhalten. Band 40 der Gesamtausgabe macht uns mit diesem merkwürdigen Jugendwerk Händels bekannt. Bernhard Guglers vortreffliche deutsche Übersetzung erleichtert die Beschäftigung mit dem Oratorium, das, von Sigismondo Capece in einem sehr eleganten, preziösen und gewählten Italienisch abgefaßt, ein Musterbeispiel für die Gattung des römischen geistlichen Solooratoriums darbietet, mit der ins Sinnliche hinüberspielenden Frömmigkeit, der aufs Artistische gerichteten Haltung in Text wie Musik. Hier handelt es sich um eine erbauliche, recht weltlich orientierte Unterhaltung einer schon fast überkultivierten Gesellschaftsschicht, nicht um den Schrei des Herzens, hervorbrechend aus den Tiefen einer religiösen Empfindung. Lucifer, der Herr der Hölle, triumphiert über den Kreuzestod Christi, wird aber durch die himmlischen Engel darüber belehrt, daß er sich täusche, und daß nicht die Hölle, sondern der Himmel Sieger

sei. Daneben laufen die Szenen zwischen Johannes, Magdalena, Cleofe am Grabe Christi, bei der Auferstehung des Herrn.

Händels Partitur zeigt ein bewundernswertes Anpassungstalent. Sie hat ganz die frisierte, parfümierte, mondäne Frömmigkeit des römischen Oratoriums, das die Reize der in Rom damals vom Papste verbotenen Oper auf dem Umwege über das geistliche Thema wieder einschmuggelte. Auch die in Rom in hoher Blüte stehende konzertierende Orchesterkunst ahmt Händel mit dem seltensten Geschick nach und schlägt die römischen Meister auf ihrem eigensten Felde. Eine Anzahl der Arien kehrt in der Agrippina wieder. Noch nicht endgültig geklärt ist die Frage, ob die Resurrezione oder Agrippina früher entstanden ist. Blättert man die Resurrezione-Partitur durch, so fallen schon auf den ersten Blick eine Menge interessanter Einzelheiten auf. Lucifers Baßpartie hat wiederum denselben gewaltigen Umfang (über zwei Oktaven), dieselben weiten Sprünge, dieselbe erstaunliche und brillante Geläufigkeit der Koloraturen, wie die Polifemo-Partie in der Neapolitaner Serenata Acis und Galatea. Vielleicht hat der berühmte Bassist Boschi auch in Rom den Lucifer gesungen. Am fantastischsten mutet Lucifers „O voi del Erebo" an mit den gewaltig auf- und niederrauschenden $\frac{1}{64}$ Skalenfiguren der Bässe und Geigen, zu der soeben geschilderten Stimmbehandlung. Manche Arien sind von einem richtigen, reich besetzten concerto grosso begleitet, wie z. B. der virtuose, höchst effektvolle Gesang des Engels: „Disseratevi oh porte d'averno". Trompeten, Oboen, Streichorchester führen zu diesem Solo eine ausgedehnte bewegliche Sinfonie auf, die sich aller klanglichen Kunstgriffe des concerto grosso und concertino bedient. Eine andere Arie des Engels: „D'amor fù consiglio" führt vier Violinen ins Treffen. Magdalena führt sich ein mit einem klanglich reizenden pastoralen Ensemble von 2 Flöten, 2 gedämpften Geigen, Viola da Gamba, Bassi, streckenweise senza cembalo. Ihre Arie „Ferma l'ali" gehört zu jenen auf Scarlatti, Steffani, Keiser weisenden F-dur-Pastoralen über dem Orgelpunkt, mit akkordisch zerlegten Oberstimmen im Dialog. Auch sonst ist den Gamben eine bedeutsame Aufgabe in der Partitur zugewiesen. Cleofe's Arie: „Naufragando và per l'onde" schwelgt wiederum

in farbenfroher und reich verästelter figurierter Begleitung im konzertierenden Stil. S. Giovanni stellt sich als ein gesanglich höchst kultivierter junger Herr aus bester Familie vor, in der Arie: „Quando è parto dell' affetto“, deren zierlich geschnörkelte Koloraturen sich schaukeln auf einem elegant geführten „Cello colla viola da Gamba, senza cembalo“. In seiner Arie: „Così la tortorella talor piange“ vollführt der Heilige mit Hilfe einer Traversiera-Flöte, einer Gambe, einer Theorbe und des Streichorchesters samt Cembalo die reizendste, verliebt girrende Turteltaubenmusik. Eine andere anmutige und freundliche Pastoralmusik begleitet mit einem Doppelterzett von 2 Oboen und Fagott, 2 Violinen und Viola über dem continuo die Arie des Engels: „Risorga il mondo“. Maddalenas: „Per me già di morire“ ist das reichste Stück der Partitur mit der interessanten Begleitung von Violino solo, Viola da Gamba, tutti flauti e un oboe sordo, einem vollen Streichorchester als concerto grosso, cembalo e contrabassi. Mit einem ähnlichen Ensemble umgibt sich Maddalenas Schlußarie: „Se impassibili immortali“. Jeden der zwei Akte beschließt ein Chor in einfacher Schreibart, führendes Solo, dem der volle Chor antwortet, ohne irgendwelche kontrapunktische Verwicklungen, aber von schönster Klarheit der Linienführung und angenehmstem, vollem Klange.

ACI, GALATEA E POLIFEMO (1708)

Die im Jahre 1708 in Neapel geschriebene Cantata oder Serenata „Acis, Galatea e Polifemo“, zu Versen der Principessa Donna Laura Capece ist durchaus verschieden von der in Cannons 1720 auf Gays Text entstandenen „Acis and Galatea“-Partitur. Zu späteren Aufführungen im Jahre 1732 hat Händel allerdings eine sonderbare Vermischung der alten Kantate von 1708 mit Teilen der Partitur von 1720 vorgenommen.

Die italienische Kantate vom Jahre 1708 ist erheblich kürzer als das Werk von 1720. Sie beginnt mit einem Duett zwischen Acis (Sopran) und Galatea (Alt): „Sorge il dì, spunta l'aurora“, das Händels außerordentliche Geschicklichkeit im Kammerstil schon in so früher Zeit belegt. Zu den beiden virtuos

behandelten duettierenden Solostimmen kommen nämlich zwei duettierende obligate Geigenstimmen, so daß sich über dem continuo ein Quartett hoher Stimmen in lebendiger Polyphonie, angeregtem Dialog und eleganter Beweglichkeit anmutig entfaltet. Auch Galateas Arie: „Sforzano a piangere con più dolor" überrascht in der Begleitung durch ein Gefüge von fünf Obligatstimmen außer dem Continuo, so daß, wenn man den Baß und die Solostimme hinzunimmt, nicht weniger als siebenstimmiger Satz, ein seltener Fall, hier angewendet ist. Zumal das obligate Cello und die Oboe geben diesem Ensemble die besondere Färbung, nicht zu übersehen die aparte chromatische Harmonik. Wiederum feine Kammerkunst in Acis' Arie: „Che non pùo la gelosia", einem biegsam und feingliedrig gefügten Quartett zwischen Oboe, Violine, Sopran Solo und Cello samt continuo. Mit Trompetengeschmetter führt sich Polyphem ein. Seine Arie: „Sibilar l'angui d'Aletto" zieht alle Register eines virtuosen Baßsolo und überrascht dabei durch wirksame Orchestermalerei des liebeslüsternen, ungeschlachten Riesen. Galatea antwortet ihm mit feinem Spott, der ihre Arie „Benchè tuoni e l'etra avampi" in die Nähe von Pergolesis geistvollem Lustspielton in „La Serva Padrona" rückt. Das lustige Geschwätz der Geigen wird nur hier und da unterbrochen, wenn die Singstimme ihrerseits den Faden weiterspinnt. Dialog zwischen Polifemo, der in plumpen Tönen und weitausholenden Intervallen („Non sempre, no crudele mi parlerai così") der biegsamen, schlanken Grazie von Galatea und Acis entgegengestellt ist. Acis'Arie: „Dell' aquila l'artigli" merkwürdig durch das Cembalosolo in der Begleitung über einen brillant und virtuos figurierten Baß. Polifemo antwortet mit einer Arie: „Precipitoso nel mar che freme", die Händel später in den Josua übernommen hat („Swift inundation of desolation"). Mit der burlesken Art, die er dem Polifemo gibt, malt Händel hier das Herabstürzen des Flusses ins schäumende Meer: die Dezimensprünge der Geigen und die raschen Baßgänge sind neben dem Baßsolo die Mittel. Demgegenüber steht Galateas reizvolles, in zarten Farben schimmerndes Pastoral: „S'agita in mezzo all onde", das in der Art der Steffani und Keiser das Schaukeln des leichten Kahns mit malerischen Geigen- und Flötenfiguren anschaulich darstellt. Ein

kunstvolles Terzett: „Provera lo sdegno mio“ stellt dem zornigen Polifemo das Liebespaar Acis und Galatea gegenüber: ein durchsichtiges, lebhaft und charakteristisch geführtes Ensemble, von großem Geschick in der Ausnutzung der drei Stimmen zu immer wechselnden klanglichen, rhythmischen und Ausdruckskombinationen, dazu noch obligate Oboen- und Streichpartien. Eine Art Alberich-Rheintöchterszene entwickelt sich. Galatea, dem zudringlichen Liebhaber entschlüpfend, wirft sich ins Meer. Polifemo beklagt enttäuscht sein Mißgeschick in einer sehr merkwürdigen Arie: „Fra l'ombre e gl'orrori“, die mit dem Rheingold-Vorspiel nicht nur die Tonart Es-dur gemeinsam hat, sondern auch die Idee der kanonisch im Einklang einander verwischenden, zerlegten Akkorde. Acis' Arie: „Qui l'augel da pianta in pianta lieto vola“ belegt die um 1700—1750 typische Klasse der Nachtigallen- oder Lerchenarien mit einem ausnehmend schönen und graziösen Beispiel. Oboe und Violinesolo, vom Streichorchester begleitet, konzertieren mit der Gesangsstimme. Bewundernswert die Mannigfaltigkeit der Farbentöne, die Händel diesem bescheidenen Ensemble zu entlocken weiß: bald tutti, bald Echoeffekte, bald Dialoge in immer wechselnden Gruppierungen der Instrumente. Weiterhin bemerkenswert Acis' und Galateas Duett: „Dolce amico complesso“, mit dessen schmelzend amourösen Phrasen der entrüstete Polyphem als Dritter seine grollende Stimme mischt: gewaltige Sprünge, Septimen, Dezimen, Terzdezimen, sogar Doppeloktaven! sind zur Charakteristik aufgeboten. Polifemo schleudert in seinem Rezitativ in seiner Wut Felsblöcke nach der schönen Galatea. In seinem Rezitativ: „Or poichè sordi sono“ malen die $\frac{1}{16}$-Figuren des Continuo das Hinabpoltern der schweren Blöcke ganz realistisch. Acis wird tödlich getroffen. Er haucht sein Leben aus mit der ausdrucksvollen kleinen Arie: „Verso già l'alma“, für Streicher ohne Kontrabässe und Cembalo, von gewählter Harmonik und im Klange (Celli in hoher Lage als Baß, im piano verhauchend) eindringlich und der Situation angemessen. Was sonst noch folgt, je eine Arie von Polifemo, Galatea und das kurze Schlußterzett, ist nicht besonders von Belang.

Die zweite Bearbeitung dieses Jugendwerkes vom Jahre 1732 erweitert die ursprüngliche Fassung, verändert sie an

manchen Stellen und fügt ihr einige Sätze aus der englischen Acis- and Galatea-Partitur von Jahre 1720 hinzu. Das Stück ist jetzt in drei Szenen oder Akte eingeteilt; zu den drei Hauptpersonen Acis, Galatea, Polifemo kommt noch eine ganze Schar von Schäfern und Schäferinnen. Im Haymarket Theatre kam diese Fassung 1732 bühnenmäßig zur Aufführung unter dem Titel Serenata. Mehrere der hinzugefügten Stücke der Partitur sind früheren Händelschen Werken entlehnt, so im ersten Akt das Duett mit Chor: „Contento sol prometto“ der Birthday-Ode, im zweiten Akt das Ensemble: „Vuoi veder“ der Brockesschen Passion. Von den neuen Stücken ist das wichtigste Polifemos accompagnato und Arie: „Mi palpita il cor“ im zweiten Akt. Das „kostbare Bravourstück“, wie Chrysander es im Vorbericht zur Partitur mit Recht nennt, ist wohl so ziemlich das anspruchsvollste an Baßkoloratur, was die Gesangsliteratur kennt, ein Unikum, dabei höchst charakteristisch im Ausdruck. Das Trompetengeschmetter beim ersten Auftreten Polifemos wird durch ein Rezitativ ersetzt: „Ma qual horrido suono“, das des Riesen Gebrüll noch realistischer malt durch interessante heulende Figuren im Continuo. Erwähnenswert noch die Chöre: „Smiling Venus, queen of love“ im zweiten Akt mit Hörnern, Oboen, Orgel und ganz besonders: „Viver e non amar“ im dritten Akt. Hier hat Händel die Namen seiner Solisten in der Partitur angemerkt: Strada, Roberts, Davis, Senesino, Bagn . . ., Bertolli, Pinacci, Montagnana. Ein lebhaft bewegter Dialog der acht Solostimmen, mit wirkungsvollem Eingreifen des vollen Chors hier und da, wohl das einzige Beispiel eines Oktetts bei Händel.

Durch die englische Fassung des Pastorals Acis und Galatea vom Jahre 1720 ist indessen die Bearbeitung von Jahre 1732 in späteren Jahren von Händel ersetzt worden, und die Nachwelt hat es bei dieser Kritik belassen.

Die in Cannons gegen 1720 entstandene Masque: Acis and Galatea ist immer den vollendetsten Werken Händels zugerechnet worden und ist in der Tat eine der kostbarsten Äußerungen des Händelschen Genius. Diese Partitur verdankt ihren hohen Reiz nicht nur der Fülle musikalischer Einfälle, der geistvollen und kunstreichen Durchführung, sondern auch dem Um-

stand, daß sie die Vollendung eines musikalischen Typus bedeutet, der dramatisch gestalteten Idylle oder Pastorale. Rein dichterisch schon ist der Eindruck bedeutend. Theokrit hat wohl als erster dieser Fabel dichterische Gestalt gegeben, die so sinnvoll und empfindungsreich ein erschütterndes, elementares Naturereignis zum Anlaß nimmt von Betrachtungen, mitfühlenden Äußerungen, lebendigen Schilderungen südlicher Landschaftsstimmungen. Ein Felssturz an der von hochragendem Gebirge starrenden sizilischen Küste, in einer Gegend, die gleichsam an Paradies und Hölle gleichzeitig grenzt. Ein köstlicher Garten voll üppigster Blüte und Frucht, eine wonnetrunkene Natur, aber alle diese Lust riesenhaft drohend überdacht von dem unheilschwangeren, gewaltigen Ätna, der ganz unerwartet in gewaltiger, sinnloser Zerstörungswut dem einfachen Hirtenvölkchen tausendfachen Tod bereitet. Aus solchen Eindrücken heraus hat die Mythe Gestalt gewonnen. Die reizende Hirtin Galatea kommt durch herabstürzendes Felsgestein ums Leben. Die leichtbewegliche süditalische Volksphantasie erfindet dazu die Geschichte des eifersüchtigen Riesen Polyphem, der in seiner Wut auf Galatea Felsen schleudert, nachdem sie sein Liebeswerben abgewiesen hat und ihrem Acis die Treue bewahrt. Der einfach menschliche Hintergrund, der tiefe Empfindungsgehalt, die starken Gegensätze der seelischen Stimmungen, die an persönliche Eindrücke einer herrlichen Jugendzeit gemahnenden Naturstimmungen, die knappe, gedrungene Fassung der Dichtung: dies alles wirkte zusammen, um Händel einen Text zu bereiten, der wie für ihn geschaffen war. Lully, Charpentier, Stölzel, Ziani waren Vorgänger Händels in der musikalischen Behandlung dieses Stoffes. Händel selbst war nicht weniger als dreimal mit ihm beschäftigt.

Die ausnahmsweise einsätzige sinfonia ist von ausgesprochen pastoraler Färbung. Ein frohbewegtes Stück: die Oboen (chorisch zu besetzen!) melodieführend zur Begleitung des reich figurierten Streicherchors, oder im Dialog mit ihm. In der Fülle der interessanten Durchführung ist dies Stück wohl dem italienischen Konzert von Bach (erster oder letzter Satz) zu vergleichen, dem es übrigens im formalen Typ nahe verwandt ist. Programmatische Andeutungen sowohl in der heiteren, kernig pastoralen Grund-

stimmung wie auch in den Figuren der Streicher mit ihren gewaltigen Intervallsprüngen (Polyphem von Takt 25 an), dem wehklagenden rezitativischen Abschluß, der mit pathetischen Akzenten (die letzten vier Takte) die Katastrophe vorwegnimmt. Dies Rezitativ führt übrigens musikalisch eben so wirksam wie formal sinnvoll von der B-dur-Ouvertüre (die so auffallend und doch so wohlbegründet fremdartig am Ende nach Es-dur, c-moll und g-moll hinüberwechselnd mit D-dur, der Dominante von g-moll abschließt) direkt in den ersten Chor, der nun wiederum, mit plötzlichem Ruck in B-dur einsetzend, die Grundstimmung wiederherstellt. Dies entzückende, pastorale Stück stellt einen Chor und Reigen der Hirten dar: „Oh the pleasure of the plains". Eine dreiteilige Chorarie, musikalisch voll Reminiszenzen an neapolitanische Volksmusik: die Dudelsackbässe zu Beginn, darüber die heitere, lebendig rhythmisierte Schalmeienweise. Unverkennbar der sonnig südliche Ton, der in Stücken dieser Art (sie kommen nicht selten vor) für Händel typisch geblieben ist. Das fröhliche Treiben spielt sich in der Hauptsache im Orchester ab, das den deklamierenden Chor gleichsam einrahmt. Langgehaltene Ausrufe des Entzückens wechseln weiterhin ab mit einer reicheren ornamentalen Chorbehandlung, tonmalerisch zugespitzt bei den Worten „dance and sport". Ein humorvolles Kompliment wird dem Dichter Gay zuteil in der Art, wie Händel die Worte „free and gay" mit nachdrücklicher Betonung des öfteren hervorhebt. Von besonderer Schönheit der prächtige Aufbau des fünfstimmigen Chors und Orchesters am Schluß, über dem dröhnenden Orgelpunkt.

Galatea führt sich ein mit der Arie: „Hush, thee pretty warbling quire". Ein bezauberndes Stimmungsbild. Galatea in schmachtender Sehnsucht, hat sich der lauten Freude der Hirten entzogen Ein reizendes Gezwitscher der Vögel belebt die Szene: Piccoloflöte, zwei Geigen und Cello sind dafür aufgeboten. In dies fröhliche, helle, leichtschwebende und flatternde Getön singt Galatea ihre sehnsuchtsvolle Weise, die aufs schönste sich abhebt von dem sie umrankenden Getriller und Gezwitscher. Reinhard Keisers Vorbild („Wallet nicht zu laut" in der Oktavia) hat hier wohl Händel vorgeschwebt. Er hat es selbständig zu einem Stück be-

zaubernder Klangpoesie genutzt. Auch der Schäfer Acis irrt in Liebessehnsucht auf den Fluren einher, seine Galatea suchend. Seine Arie: „Where shall I seek the charming fair?“ wandelt das gleiche Thema der Liebesklage in einer neuen Fassung reizvoll ab. Im Rhythmus eines langsamen Tanzes schreitet diese schöne, weichklagende c-moll-Melodie dahin, in meisterlicher Art mit dem Orchester zu einem thematisch einheitlichen Ganzen gerundet. Mozart hat, wie es scheint, sich hier die Anregung geholt zu der sehr ähnlichen Arie des Belmonte in der Entführung. Der Schäfer Damon begegnet seinem Freunde Acis und mahnt ihn, sich nicht vom Liebesverlangen den Freuden des Tages entziehen zu lassen. Seine Arie: „Shepard, what art thou pursueing“ ist kunstvoll gesetzt, als Trio zwischen Violine, Tenorsolo und Baß, reich an Satzfeinheiten, die dieser Gattung polyphoner Kammermusik eigen sind. Acis, wenig berührt durch diese Mahnung, setzt sein Suchen fort und findet endlich seine Galatea. Seine Arie: „Love in her eyes sits playing“ läßt sein Entzücken beim Anblick des schönen Mädchens laut werden. Kein Freudenausbruch jedoch in diesem Siciliano, sondern vielmehr die zarte Huldigung eines sinnigen, entzückten Liebhabers. An melodischer Schönheit wetteifert mit dieser Arie der nun folgende Gesang der Galatea: „As when the dove laments her love“, eine der köstlichsten Eingebungen Händels, übrigens von alters her hochberühmt. Eine fast schalkhaft liebenswürdige Zärtlichkeit beherrscht den Anfang, innigste Hingabe bricht weiterhin durch, alles den Rahmen einer bezaubernd reinen Anmut nie überschreitend. Das Kosen des Taubenpaars stellen die Geigen mit reizender Realistik dar, am schönsten vielleicht im Mittelsatz bei der Stelle: „Melting murmurs fill the grove, billing, cooing, panting, wooing“, wo noch feine, landschaftlich stimmunggebende Züge hinzukommen. Folgt das Duett des Liebespaars: „Happy we“, das sich — ein feiner Zug — in der Fülle überströmenden Glücksgefühls in der ganzen ersten Hälfte mit den zwei Textworten begnügt, auf die wenigen Silben jedoch sich gesanglich überschwenglich auslebt in einem wahren Wettstreit wechselseitiger jubelnder Zurufe, weit aufgerollter Koloraturen. Musikalisch kann man das Stück eine Gigue nennen. Das beherrschende

instrumentale Motiv (Takt 1) ist von Händel, wie es scheint, einer walisischen Volksweise entlehnt worden. (Kretzschmar weist darauf hin, daß es bei anderen Komponisten der Zeit, Italienern und Franzosen, sich findet, wie z. B. in Campras „Idomenée".) Der Chor der Hirten nimmt die fröhliche Tanzweise auf und bringt diese frische, kernige, freudegeschwellte Gigue zum erfreulichsten Abschluß, damit den ersten Akt wirkungsvoll beendend.

War der erste Akt auf den Ton der Freude gestimmt, so beherrscht die Klage den zweiten Akt. Polyphem schickt sich an, der schönen Galatea nachzustellen. Der Chor (ganz im antiken Sinne) ahnt das Unheil und eröffnet den Akt mit einer prachtvollen, betrachtenden Szene, die im ersten Teil das schmerzliche Mitgefühl in Tönen gestaltet, im zweiten anschaulich malt, wie der täppische Riese, aus seiner Höhle herauskommend, Galatea verfolgt. Mit meisterlicher polyphoner Kunst sind die verschiedenen charakteristischen Motive entwickelt und ineinander verschlungen, die Stimmungen gesteigert und vermischt. Wehmütige Klage beherrscht den Anfang, eine fugierte Fantasie über jenes aus Vorhalt, Auflösung, Quartensprung bestehendes „kontrapunktisches Urmotiv", dem Busoni in seiner Ausgabe der Bachschen a-moll-Fantasie und -fuge eine so eindringliche Studie gewidmet hat. Das fugato greift ins Orchester über, durchläuft eine Anzahl Tonarten, bis das Gegenthema in rasch deklamierten Sechzehnteln eintritt, sich im Sinne einer Doppelfuge mit ihm verbindet. Erregung, Neugierde werden zuerst dem Mitgefühl beigemischt in der meisterlichsten und wirkungsvollsten kontrapunktischen Durchführung. Die Coda fügt den starren Schrei des Schreckens noch hinzu, häuft die malerischen Züge, die mächtigen Schritte des Unholds, die fliehenden Wogen des Meers, das dumpfe, donnernde Brüllen Polyphems andeutend, und krönt dies bewundernswerte Stück, das mit den einfachsten Mitteln so schlagend dämonische, elementare Urempfindungen zum Ausdruck bringt. Der dramatische Kern des Werkes ist nunmehr erreicht. Polyphems accompagnato mischt, wie der Text besagt, Wut, Glut und schmelzendes Liebessehnen: „I rage, I melt, I burn". Das „furioso" endet in „soft enchanting accents", und

diese „sanften Zaubertöne“, natürlich in Polyphems Sprache übersetzt, beherrschen sein Liebeslied: „O ruddier than the cherry“, ein seit jeher bewundertes Stück, dessen Reiz darin liegt, wie der rauhe Riese die Sprache der zärtlichen Liebe nachahmen möchte. Händels urwüchsiger Humor findet hier sein rechtes Feld. Polyphem versucht es zunächst im Dialog, Galatea zu überreden. Etwas drohender schon der Ton seiner Arie: „Cease to beauty to be suing“, in deren Orchesterpart übrigens das „kontrapunktische Urmotiv“ wiederum sein Wesen treibt. Der Schäfer Damon mengt sich in den Disput und gibt dem Riesen unerwünschten, spöttischen Rat. Die Partie Damons, in den neueren Aufführungen oft gestrichen, bringt gleichwohl fesselnde Kontraststimmungen und nicht geringe musikalische Reize hinzu. Seine Arie: „Would you gain the tender creature“ ist ein feines pastorales Stück, tanzmäßig in Rhythmen, voll zärtlicher Züge: eine Huldigung an Galateas Schönheit, die in dem schwungvollen Orchesternachspiel zum wirksamsten Ausklang kommt. Acis, voll Unruhe und banger Ahnung, strafft sich gleichwohl mutig auf, in seiner auf einen chevaleresk-streitbaren Ton abgestimmten C-dur-Arie: „Love sounds the alarm“, die so geistvoll Trompetengeschmetter und Fanfaren (wohlgemerkt nur in den Streichern und Oboen) andeutet. Noch einmal meldet sich Damon. Sein larghetto: „Consider, fond shepherd“ wiederum von feinen Reizen im Rhythmischen, Melodischen und in der klanglichen Abwechslung zwischen dem Trio von Oboen und Geigen und dem tutti. Folgt ein Hauptstück, das Terzett: „The flocks shall leave the mountains“ zwischen Galatea, Acis, Polyphem. In das Duett des Liebespaars wirft der rasende Riese seine Schreie der Wut und Rache, ohne daß die melodische Grazie des Duetts dadurch im mindesten aus dem Gleise sich bringen ließe. In diesem, formal meisterhaft gebändigten Zusammenklingen gegensätzlicher Empfindungen liegt die Sonderart und der ästhetische Wert dieses Meisterstückes, dessen dankbares Hauptmotiv Händel im Teseo noch einmal verwertet, vielleicht überhaupt von einem Vorgänger her übernommen hat. Gleich dem kontrapunktischen Urmotiv gehört es zu jenen melodischen Wendungen, die Gemeingut einer ganzen Epoche sind.

Mit dem Lächeln der Liebe auf den Lippen stirbt Acis, von dem in wilder Eifersucht entbrannten Riesen mit einem Felsblock zerschmettert. Sein Rezitativ: „Help, Galatea" erinnert in seinem ergreifenden Ausklang „adagissimo e piano", „senza Cembalo pianissimo", mit seinen trauermarschartigen Rhythmen an eines der schönsten, übrigens in der Stimmung ganz ähnlichen Lieder Adam Kriegers, die Klage der Venus um Adonis. Ob Händel dies Lied gekannt hat? An die Zeit Kriegers, das 17. Jahrhundert gemahnt auch die ergreifende Klage des Chors: „Mourn, all ye muses!" in seiner Chaconnenart über jenes traditionelle, chromatisch absteigende Thema, das man von Monteverdi über Bach bis zu Beethoven und Wagner verfolgen kann. Seine chromatischen „groans, cries and howlings" sind übrigens nur den Oberstimmen der Instrumente vorbehalten, weder die Bässe noch der Chor nehmen daran teil. Auch dieser von sanfter Klage, Tränen und Schluchzen durchzitterte Chor erinnert mit seinem verhauchenden Ausklang aufs stärkste an das genannte Kriegersche Stück. Derselbe idyllisch-elegische Ton beherrscht auch Galateas Klage: „Must I my Acis still bemoan". Violoncello, Cembalo solo und Oboe solo geben die zarte Klangmischung zu diesem Gesang, dem sich weiterhin der Chor gesellt, in schlichter Deklamation, und doch klanglich so wirkungsvoll seine Trostesworte in den immer weitere Bögen ziehenden Gesang der Galatea hineinrufend: die vollendete Gestaltung einer formalen Idee. Solo mit Chor gemischt, die schon das ganze 17. Jahrhundert beherrscht. Wie rührend wölbt sich dieser Gesang über dem Murmeln und Sprechen des Chors, wie wundervoll ergreifend sein Stocken bei dem dreimal ganz für sich allein inmitten langer Pausen hingestellten Wort: „die", als wäre die Vorstellung des Todes Galatea etwas ganz Unfaßbares! Der Chor, mit drei Tenören und Baß besetzt, hat für die Aufführung seine Schwierigkeiten, denen man sich gewöhnlich entzieht durch Besetzung des hohen ersten Tenors mit Frauenaltstimmen. Es ist aber hier daran zu erinnern, daß Händel in Acis und Galatea (wie auch in anderen Partituren) umgekehrt sogar die Altstimme für falsettierende Tenöre (wie sie in der Chandos-Kapelle ihm zur Verfügung standen) bestimmt hat: eine Spezialität jener Zeit, die auch in

der Kastratenstimme, mit weiblichem Sopran und Alt wetteifernd, das natürliche Verhältnis der Stimmen umzukehren sich bestrebt, darin ein besonderes Klangraffinement suchend. Der Chor rät Galatea, den toten Freund kraft ihrer halbgöttlichen Macht in eine Silberquelle zu verwandeln. Galatea findet Trost in diesem Gedanken. Ihre Arie: „Heart the seat of soft delight" begleitet die Vollziehung dieser Metamorphose mit einem wahrhaft köstlichen Klanggebilde: zwei Flöten und zwei Geigen als Quartett hoher Stimmen über dem continuo malen das Rieseln, den gewundenen Lauf der Quelle, ihre kleinen Abstürze über Steine, ihr anwachsendes und abnehmendes Rauschen, ihr Murmeln: in der Art wie auch Keiser schon derartige idyllische Gemälde zu entwerfen verstand, aber mit einer überlegenen Kunst der Linienführung. In dies zauberhaft holde Getön hinein singt — ein neuer Kontrastreiz — Galatea ihre rührend schöne, mit leisem pathetischem Akzent unterstrichene Weise, bisweilen in ihrem Gesang ganz aufgehend im Getön des Quells. Die Oktavverdopplung der Flöte durch die tiefere Geige wirkt als leitendes Klangmotiv in diesem Stück Wunder. Der Chor beschließt das Werk mit dem trostvollen, freundlichen, den idyllischen Ton durchaus wahrenden fünfstimmigen Gesang: „Galatea, dry thy tears". Eine einfache, homophone Weise, aufs zierlichste umspielt von der fließenden, hüpfenden Figur der Violine, die das ganze Stück hindurch den Lauf der Quelle so reizvoll vor den geistigen Blick bringt und gleichzeitig eine kontrapunktisch so meisterlich gezeichnete Gegenstimme als besondere musikalische Feinheit durchführt.

Als Anhang zum Neudruck der Partitur teilt Chrysander noch eine zweite, etwas ausgedehntere Fassung des Schlußchors „Happy we", aus dem ersten Akt mit. Ein Carillon-Part über die walisische Volksmelodie „The rising sun" (übrigens ein Motiv, das Händel auch in einer Klaviersuite als Gigue verwendet hat) ist die Besonderheit dieser Fassung, die zu hören sich wohl verlohnen dürfte.

In einer Studie (London, „Musical Times", Mai 1875) hat E. D. Rendall dargetan, daß Purcells Einfluß auf Händel besonders in Acis und Galatea deutlich erkennbar ist. Zumal Bei-

spiele aus Purcells „Dido and Aeneas“, aber auch aus Timon („Hence with your trifling deity“ im Vergleich zu Händels „O ruddier than the cherry“), King Arthur zeigen, wie Händel Anregungen von Purcell her sich zunutze machte, ohne im übrigen, wie er sonst häufig tat, Purcellsches Melodiengut einfach zu übernehmen.

„Acis und Galatea“, ein ausgesprochen dramatisches Pastoral, ruft eigentlich nach bühnenmäßiger Aufführung. Etliche Versuche sind mit szenischer Darstellung schon gemacht worden. Fitzgerald beschreibt mit Entzücken die Londoner Aufführung Macreadys vom Jahre 1842; seitdem ist das Experiment wiederholt worden durch die ehemalige Purcell Operatic Society gegen 1900 in London sehr unzulänglich, mit starkem Eindruck 1922 in München durch Bruno Walter.

DIE BROCKESSCHE PASSION (1716)

Diese Komposition des seinerseit vielbewunderten Brockesschen Passionstextes (den außer Händel noch Keiser, Telemann, Mattheson in Musik setzten) wird man nicht Händels Hauptwerken zurechnen können. Es ist nicht leicht zu erklären, was Händel an dieser pietistisch exaltierten, sinnlich frömmelnden, mit allen Geschmacksausartungen ihrer Zeit behafteten Reimerei des Hamburger Ratsherrn Brockes angezogen hat, da er doch zeitlebens auf textliche Vorlage würdiger literarischer Fassung den größten Wert gelegt hat und sich lieber an das Wort der Heiligen Schrift selbst hielt, als an die ausschweifenden und schwülstigen Paraphrasen der Poetaster, die selbst Bachs Kantaten leider so sehr verunzieren. Soll man annehmen, daß Händel einen Vergleich mit Keisers Passion herausfordern wollte, eine Revanche beabsichtigte für die boshaften Bemerkungen Keisers über den jungen Rivalen in den Hamburger Almira-Tagen? Oder war Händels Geschmack um 1716 noch nicht so geläutert wie später?

Wie dem auch sei, Händels Passionsmusik hat in Deutschland starke Wirkung ausgeübt. Im Jahre 1719 wurden in Hamburg die vier Vertonungen der Brockesschen Passion von Keiser,

Händel, Telemann, Mattheson öffentlich aufgeführt. Leider sind uns vergleichende fachmännische Urteile aus der Zeit nicht erhalten. Bände von Kritik wiegt jedoch die Tatsache auf, daß Joh. Seb. Bach sich eigenhändig die Händelsche Partitur zur Hälfte abgeschrieben hat. Diese von anderer Hand ergänzte, jetzt in der Berliner Staatsbibliothek befindliche Kopie ist eine der fünf bekannten handschriftlichen Vorlagen, die Chrysander zum Neudruck der Partitur im 15. Bande der Gesamtausgabe benutzt hat, in Ermangelung des verschwundenen Händelschen Manuskripts. Die anderen vier Kopien rühren her von Schmidts Hand, von Halleschen Kopisten, unter denen Chrysander Händels Schwester vermutet (beide Kopien im Buckingham-Palast), aus der Pölchauschen Sammlung (Berlin) und aus Chrysanders Sammlung (jetzt Hamburg). Eine andere, erst später bekannt gewordene Abschrift besitzt die Wiener Hofbibliothek.

Händel hat die Brockessche Passion später wohl nicht mehr als vollwertig angesehen. Nicht eine einzige Aufführung in England ist sicher bezeugt. Er hat jedoch von der zum Teil sehr wertvollen Musik später mit Vorliebe in andere Werke einzelne Stücke zu neuen Texten übernommen.

Die einleitende Sinfonia stimmt im wesentlichen überein mit der dritten Fuge aus den 1720 veröffentlichten Klaviersuiten. Welche Fassung früher entstand, bleibe dahingestellt. Zumal Esther, Debora, selbst Giulio Cesare („Sind meiner Seelen tiefe Wunden") haben von der Passionserbschaft gezehrt. Andererseits hat Händel auch in die Passion mancherlei früher Geschriebenes aus dem Utrechter Tedeum, den Oden, manchen Opern und Kantaten herübergenommen.

Chrysander macht die Bemerkung, daß dies Werk, „das Keiser aus dem Felde schlug und von Bach abgeschrieben wurde, das kräftige Mittelglied sei in der Entwicklung und dem letzten großen Aufschwunge der norddeutschen protestantischen Kirchenmusik", daß seine Eigenart bestehe in der Verbindung von „deutscher Frömmigkeit mit dem feinen italienischen Geschmacke und mit der englischen Charakterstärke und klaren Gegenständlichkeit". Damit ist die geschichtliche Stellung der Passion mit aller Deutlichkeit festgelegt. Die ästhetische Bedeutung der Händelschen

Musik freilich ist nicht übermäßig groß. Gegen Keiser gehalten, steht die Händelsche Passion freilich groß da, gegen den späteren Händel selbst gehalten, fällt sie jedoch beträchtlich ab. Karl von Winterfeld hat im dritten Bande seines Werkes „Evangelischer Kirchengesang“ die vier Kompositionen der Brockesschen Passion miteinander und auch mit Bach verglichen. Chrysander macht dazu (I, 437 ff.) wertvolle kritische Anmerkungen. Im ersten Teile leuchtet besonders hervor der „Choral der christlichen Kirche“: „Ach wie hungert mein Gemüte“. Mit weihevoller, echt kirchlicher Wirkung ist hier die Choralmelodie „Schmücke dich, o meine Seele“ abschnittweise in schlicht vierstimmiger Fassung dem Chor übergeben, das Orchester spielt dazu eine von innerlicher Freudigkeit belebte figurierte Begleitung. Was diesem meisterlichen, knappen Chorsatz, einem vollendeten Muster der Choralbearbeitung vorangeht, ist nur Mittelgut. Der mit Anstand, aber ohne großen Aufwand von Phantasie durchgeführte „Chor der gläubigen Seelen“: „Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden“ ist eine zweiteilige Chorarie mit einer obligaten punktierten Begleitfigur im Orchester, die wohl das Binden mit Stricken, die zerrende Bewegung, übrigens nicht besonders glücklich, malen will. Von glatter, aber nicht gerade vielsagender melodischer Schönheit die Arie der Tochter Zions: „Der Gott, dem alle Himmelskreise“. Weiterhin ragt Jesus' Gebet aus den Qualen der Kreuzigung hervor: „Mein Vater, schau wie ich mich quäle“, ein wirklich ergreifendes, aus der Tiefe des Schmerzes stöhnendes arioso. Das Streichorchester vollführt dazu eine realistische, in keuchenden und zitternden, stammelnden Rhythmen durchgeführte Begleitung. Die Arie: „Sünder, schaut mit Furcht und Zagen“ mutet Bachisch an, mit ihrer chromatisch gewundenen obligaten Oboenpartie. Dramatisch bewegt im Sinne der Hamburger Opern die nächsten Szenen, Jesus' Arioso: „Erwachet doch“ mit einfallenden Zwischenrufen der Jünger, die kräftigen, aber in ihrer derben textlichen Ausdrucksweise fast komisch anmutenden Chöre der empörten Jünger, als Jesus vom Verräter spricht. Auch wenn Petrus im wildesten Hamburgischen furioso-Stil von „Gift und Glut, Strahl und Flut, ersticke, verbrenne“ singt, wenn sogar die Tochter Zion beginnt: „Was

Bärentatzen, Löwenklauen trotz ihrer Wut sich nicht getrauen", wenn Petrus anhebt: „Heul' du Scham der Menschenkinder! winsle wilder Sündenknecht", wenn der zur Besinnung gelangte Judas gegen sich selbst wütet: „Laßt die Tat nicht ungerochen, zerreißt mein Fleisch, zerquetscht die Knochen" — dann helfen selbst wertvolle musikalische Einfälle nicht über das einmal erregte starke ästhetische Unbehagen hinweg. An sorgsamer Durcharbeitung, an malerischen, eindrucksvollen Einzelzügen fehlt es in dieser Passion durchaus nicht, wohl aber an ästhetischem Niveau: die Tonwelt der Keiser und Telemann ist hier durchaus nicht übertroffen, bei interessanten, selbst packenden Realismen kommt die Musik über materielle gegenständliche Schilderung nicht genug hinaus. Ab und zu nur heben sich Strecken heraus, die eines Händel wirklich würdig sind, wie z. B. das ergreifende f-moll-arioso der Tochter Zion: „Die ihr Gottes Gnad' versäumet", eine wirkliche Eingebung; Sopransolo und Oboe duettieren in ernsten, breiten, noblen melodischen Phrasen, eindringlichste Deklamation, prachtvoll hingesetzte Akzente der drohenden Warnung (wie z. B. der Nonensprung Takt 17) fallen ins Ohr. Dazu eine harmonisch reiche, klare und klangvolle ruhige Begleitung der Streicher und des Generalbasses. In Deboras Gesang: „In Jehovas awful sight" begegnen wir diesem bedeutenden Stück nochmals in würdigerer Umgebung. Würdig auch die Arie der Tochter Zion: „Brich mein Herz, zerfließ in Tränen", mit der breiten Gesangsmelodie und dem in Schluchzen, klagendes Rufen aufgelösten Part der obligaten Geigen. Herrlich in Töne gefaßt auch der Ruf an die umstehenden Frauen: „Eilt ihr angefochtenen Seelen", Christus auf seinem letzten Gange zu geleiten; klagende und doch durch melodische Rundung eindringliche Phrasen, vom geschmeidigen Geigenpart mit einer sozusagen weiblichen Anmut umspielt, die sich selbst in dieser tragischen Situation nicht verleugnet; die erregten, teilnahmvoll dazwischen geworfenen Fragen des Chors: „Wohin?" erinnern natürlich an den Eingangschor der Bachschen Matthäus-Passion. Dies gewaltige Stück mit der so viel bescheidener angelegten Händelschen Szene zu vergleichen, wäre jedoch unbillig. Eher wäre ein Vergleich angebracht mit Bachs Komposition des näm-

lichen Brockesschen Textes im zweiten Teil der Johannes-Passion, und bei diesem Vergleich fährt Händel nicht schlecht. Besonders wertvoll auch das kleine Duett zwischen Maria und Jesus: „Soll mein Kind, mein Leben sterben“. Die für tragische Situationen bei Händel bezeichnende Tonart f-moll, die Steigerung vom piano des Anfangs zum forte des Nachspiels, etliche wohl hingesetzte sforzati-Zeichen, eine schlichte, aber im Ton überzeugende, den Affekt ergreifend ausdrückende Melodik, der Unterschied im Ton zwischen Jesus und Maria sind die Mittel, die sich zu diesem kleinen Meisterstück zusammenschließen. Händel hat ihm später in der Esther („Who calls my parting soul from death“) in einer nicht durchaus das Stück hebenden Umarbeitung einen neuen Platz angewiesen. Die Chöre sind alle knapp gefaßt, zweckentsprechend, schlagkräftig, zeigen aber kaum Spuren der späteren Händelschen Monumentalkunst.

ESTHER (1732)

Mit Esther begann Händel 1720 seine Laufbahn als Oratorienkomponist zu englischen Texten. Das Werk ist in zwei Fassungen vorhanden. Die ältere, 1720 für die Aufführung beim Herzog von Chandos geschrieben, ist ursprünglich betitelt: „Haman and Mordecai, a Masque“. Diese wohl bühnenmäßig gedachte, in sechs Szenen eingeteilte Handlung ersetzte Händel für die öffentlichen Aufführungen in London 1732 durch eine neue, erheblich veränderte und erweiterte Fassung in drei Akten. In späteren Jahren nahm Händel dann noch erhebliche Änderungen in der Partitur vor, so daß es schwer ist, die endgültige Fassung zu erkennen. Chrysander hat in Band 40 der Gesamtausgabe die erste Fassung vollständig veröffentlicht, in Band 41 die zweite, noch nie vorher gedruckte mit allen Varianten. Textdichter waren aller Wahrscheinlichkeit nach Dr. Arbuthnot und Pope, für die Einlagen in der zweiten Bearbeitung hat Samuel Humphreys die Texte geliefert.

Da die zweite Fassung Händels Werk in seiner vollendeteren reicheren Gestalt zeigt, so wird der folgenden Besprechung die Esther vom Jahre 1732 zugrunde gelegt, die ältere Masque vom Jahre 1720 nur anhangsweise behandelt.

Die vorzügliche Ouvertüre — in England lange eines der beliebtesten Orchesterstücke — gibt in ihren drei Sätzen einen Stimmungsreflex der ganzen Handlung und ist von den Interpreten als eine Art Programm-Ouvertüre erkannt worden, allerdings mit erheblichen Unterschieden in der Ausdeutung. So sieht z. B. Kretzschmar in dem ersten Andante „eine Stimmung ruhigen Glücks", Streatfield „ein Porträt der Arroganz des Tyrannen Haman", mit Bezug auf die Verwandtschaft der Rhythmen in diesem Stück und Hamans erster Arie. Der zweiten Auslegung dürfte man eher zuneigen, für ein „ruhiges Glück" spricht die rauschende Fülle des Satzes, die Energie der Rhythmen kaum überzeugend. Weniger Anlaß zu Meinungsverschiedenheiten bietet das Larghetto, ein Klagelied der bedrängten Juden; der fugierte Schlußsatz ist ein lebhaftes, freudig bewegtes, fast triumphales, ungemein wirkungsvolles Stück.

Den ersten Akt eröffnet eine Szene der Esther mit Mordechai und dem Chor der Israeliten. Die sanfte, klanglich überaus schöne Idylle Esthers: „Breathe soft, ye gales" verwendet allerlei Feinheiten der Instrumentierung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, fünffach geteilte Geigen, Bratschen, Celli, Bässe, Cembalo, Theorbe, Harfe und Orgel in mannigfachen Kombinationen geben eine Vorstellung des Händelschen Orchesters, die sehr weit von der landläufigen abweicht. Trotz der Fülle der Instrumente handelt es sich immer nur um klangliche Abschattierungen des piano und pianissimo, also um Farben-, nicht um dynamische Werte. Esthers Arie: „Watchful angles" setzt die musikalische Schilderung idyllischen Glücks fort. Das schöne Stück (es ist aus Händels Jugendwerk „La resurrezione" herübergenommen) malt gleichsam das Auf- und Abschweben der Engel. Mit seiner pastoralen Orgelpunktwirkung und in seinen Motiven hat es viel Ähnlichkeit mit Bachs reizendem kleinen F-dur-Pastorale für Orgel. Wahrscheinlich gehen beide Stücke auf ähnliche ältere Anregungen, bei Steffani, Keiser, Scarlatti zurück. Esther stimmt ein schwungvolles, in reichen Koloraturen sich ergehendes Alleluja an, das sich als Schlußsatz in Händels sogenanntem Motetto: „Silete venti" wiederfindet. Übrigens taucht auch das erste Solo dieser Motett-Kantate in Esthers oben genannter erster Arie

wieder auf. Offen bleibt die Frage, welches der beiden Stücke das ältere ist; auch das genannte Pastorale aus der Resurrezione begegnet uns im Motetto zum dritten Male, nur die Instrumentierung hat Händel jedesmal verändert.

Mordechai preist das Glück der Königin. Seine Arie: „So much beauty“ ist ein etwas künstliches Gebilde von ornamentalem Reiz, im Dialog das Solo mit den Geigen. Der Chor greift ein mit einem der machtvollen Coronation-Anthems: „My heart is inditing“ und bringt diese Szene aufs wirkungsvollste zum Ende mit einem gewaltigen Ausbruch der Freude und des Glücksgefühls.

In der zweiten Szene treten Ahasverus, Haman, der Hauptmann Harbonah auf. Haman erhält vom König die Erlaubnis, die Juden zu vernichten. Dieser im Secco-Rezitativ ohne besonderen musikalischen Aufwand erteilten Zusage läßt Ahasverus seine Arie: „Endless fame“ folgen, die sich in ihrer dekorativen Tendenz der ersten Arie Mordechais anschließt, sie noch überbietend an virtuosem Glanz. Vielleicht hat Händel hier eine Andeutung eines üppigen, schwelgerischen orientalischen Tyrannen geben wollen. Harbonahs schüchterner Fürsprache für die Juden widersetzt sich Haman in jener Arie: „Pluck root and branch“, auf die in der Ouvertüre schon Bezug genommen ist. Eine prachtvolle musikalische Schilderung des fanatischen Judenhassers, in der kraftstrotzenden Energie der Rhythmen, der Intervalle, der Deklamation. Wie packend die vier Septimensprünge zu Anfang des Mittelsatzes! Schon ist die Volksmenge von Hamans Blutgier mit fortgerissen und stimmt in dem Chor: „Shall we the God of Israel fear“ wie im Refrain Hamans Aufforderung zu. Ein Stück ohne besondere Feinheiten des Satzes, aber dennoch an seinem Platze durch den wohlgetroffenen Ton der Roheit einer stumpfen Pöbelmasse. Von der ihnen drohenden Gefahr wissen die Juden noch nichts. Die vierte Szene schildert ihr Freudenfest, die frohen Erwartungen der Befreiung, die sie an die Königin Esther knüpfen, ihre Stammesgenossin. Ein israelitischer Priester stimmt die freudige Arie an: „Tune your harps to cheerful strains“: Oboe solo und die pizzicato-Begleitung des ganzen Streicherchors geben den klanglich so reizvollen wie charakteristischen Hinter-

grund, von dem sich das Solo im Tone einer ruhigen, gefaßten Freude würdevoll abhebt. In Esthers (auch in Debora übernommener) Arie: „No more disconsolate I mourn“ kommt das Nachgefühl der soeben vergangenen Trauer in dem matten h-moll und den langsam-feierlichen Tanzrhythmen stärker zum Ausdruck als das Vorgefühl der erwarteten Freude. Desto stärker bricht das Glücksgefühl hervor in der Sopranarie einer Israelitin: „Praise the lord with cheerful noise“. Den „cheerful noise“ dieses solistischen Jubelpsalms besorgen höchst reizvoll die gedämpfte Geige, eine obligate, voll ausgeschriebene Harfe und die Bratschen und Celli als Baß. (Für andere Gelegenheiten ersetzte Händel dies Sopransolo durch die Arie eines Priesters „Sacred raptures cheer my breast“, dem Salomo entlehnt.) Mit einem kurzen, würdevollen fünfstimmigen Chor der Juden: „Shall we of servitude complain“ schließt das Freudenfest ab.

Ein Bote bringt die Unglückskunde von Hamans Anschlag. Die fünfte Szene schlägt in den Ton der Trauer um. Ein erregtes Rezitativ des Boten leitet den Chor ein: „Ye sons of Israel, mourn“, trotz seiner Kürze ergreifend durch den Ausdruck des Schmerzes, der sich von wehmutsvollem Anfang bis zum wilden Aufschrei des Wehs steigert. Die früheste, noch in kleinen Maßen gehaltene jener Trauerszenen, mit denen Händel später in der Trauerhymne für die Königin Caroline und im Israel in Ägypten so gewaltige Wirkungen erreicht hat. Als Mittelstück der dreiteiligen Chorszene folgt das Altsolo: „O Jordan sacred tide“, ein altberühmtes Stück von wehmutsvollem Ausdruck. Die Ritornelle und Zwischenspiele der Geigen malen den gewundenen Lauf des Jordan. Nach diesem durch Kontrastklang wirksamen solistischen Intermezzo tritt der Chor wiederum ein und beschließt den Akt mit einer Wiederholung des „Ye sons of Israel mourn“.

Den zweiten Akt führt der fünfstimmige, aus der Brockesschen Passion stammende Chor der Israeliten ein: „Tyrants may a while presume“. Händel schreibt zu diesem Sentenzentext eine wuchtig deklamierte, volltönige, im wesentlichen homophone Chormusik, rahmt diese aber — und hierin besteht die Eigenart und das Interesse des Stückes — mit einer merkwürdig frei polyphonen Orchesterbegleitung ein, die zwischen Fugato und

Chaconne in der Mitte steht. Esther erfährt durch Mordechai die Trauerkunde. Er ermahnt sie, den König um Gnade für die Juden zu bitten, trotz des Verbotes, ungerufen vor dem Herrscher zu erscheinen. Etwas gar zu beiläufig gleitet das kurze Rezitativ über die bedeutungsvolle Situation hinweg. Auch Mordechais Arie: „Dread not, righteous queen" rührt nicht gerade an Tiefen des Gemüts: die feierlichen Marschrhythmen deuten eher auf gefaßte Ruhe als auf Erregung. Esther antwortet in der (gleich Mordechais vorangegangener Anrede aus der deutschen Passion herübergenommenen) Arie: „Tears assist me". Beiden Stücken merkt man die Verpflanzung an; sie setzen im Ausdruck das Konventionelle an Stelle des Individuellen und erfüllen ihren Zweck zwar mit Anstand, jedoch ohne stärkere Erregung auszulösen. Folgt das großartige, hier eingelegte Chandos-Anthem: „As pants the heart". Zwei Israelitinnen erflehen die Hilfe der Engel für Esther auf ihrem gefahrvollen Gang. Ihr Duett: „Blessings descend" ist eine edle Sizilianenweise, von Streichern und Oboesolo begleitet. Als Alternativ dazu dient die sowohl für Mordechai als auch für Esther nach freier Wahl bestimmte etwas trockene Arie: „Hope, a pure and lasting treasure". Sehr viel stärker der kurze Chor: „Save us, o Lord", einer jener Händelschen Grave-Sätze, die in wenigen (hier nur 13) Takten starke Gemütserregung so schlagend zu konzentrieren wissen.

Die nächste Szene spielt im Gemach des Königs. Esther hat den Gang gewagt und ist vom König gnädig aufgenommen worden. Ihr Duett mit Ahasverus: „Who calls my parting soul from death" wird der Situation in aller Knappheit gerecht. Die Brockessche Passion muß in dieser Szene wieder herhalten. Sowohl das empfindungsvolle Duett, wie die auf zärtlichen pastoralen Ton gestimmte Arie „O beauteous queen" sind jener Partitur entnommen. Neu hinzugekommen ist Ahasverus' frohbewegte, von Akzenten inniger Liebe durchglühte Arie: „How can I stay when love invites?"

Die Freude des israelitischen Volkes über Esthers Triumph macht den Inhalt der folgenden Szene aus. Händel hat hier zur Auswahl zwei Stücke dargeboten, entweder die freudige B-dur-Arie der Israelitin: „Heaven has lent her every charm", oder

Mordechais mit dem Chor zu Beginn des zweiten Akts so ziemlich identische Arie: „Virtue, truth and innocence“. Den Akt beschließt das glänzende Coronation-Anthem: „Blessed are all they that fear the Lord“, das in seinem sechs- und siebenstimmigen Chorsatz, dem reichen Orchester (2 Oboen, 2 Fagotte, 3 Trompeten, Pauken, 3 Violinen, Bratschen, Celli, Bässe, Orgel) den begeisterten Dank des Volkes an den König hinreißend ausdrückt.

Die Haupttrümpfe indes sind dem dritten Akt vorbehalten. Er beginnt mit einer der großartigsten Eingebungen Händels. Ein Israelit ruft Jehova zur Rache an den Feinden auf. Der Text: „Jehovah crowned with glory bright, surrounded with eternal light, whose ministers are flames of fire, arise and execute thine ire“ hat die Musik bildhaft beeinflußt. Das mächtige Pathos dieses reich begleiteten Rezitativs (Oboe, 2 Hörner, Streichorchester, continuo), die feierlich melodischen Wendungen und punktierten Rhythmen von majestätisch erhabenem Eindruck. Die rauschenden $\frac{1}{64}$ Gänge malen den zuckenden „Flammenstrahl“ Jehovas, und die inmitten dieses grandios erregten Stückes so auffallende sanfte piano-Episode bezieht sich auf das „ewige Licht“. Den Hörnern fällt hier ein bedeutsamer Part zu. Der nach dieser genialen Vorbereitung nun einsetzende Chor: „He comes to end our woes“ ist von geradezu elementarer Wucht der religiösen Vision. Er gehört zu Händels gewaltigsten Leistungen. Der erste Teil eine wuchtige triumphale Sinfonie: schallende Fanfaren, rauschende Gänge künden das Nahen des Herrn. Der Mittelteil malt mit gewaltiger Phantasie das Beben der Erde, das Wanken der Berge; mitten in diesen Tumult hinein die verzückten ekstatischen Schreie: „Jakob, steh auf! es naht dein Gott!“

Das Gastmahl des Königs mit Esther und Haman ist der Gegenstand der zweiten Szene. Im Rezitativ wird die hochdramatische Situation etwas gar zu anspruchslos erledigt. Haman, der sich verloren sieht, fleht Esther um Gnade an, in einem noblen, die Chromatik wohl nutzenden eindrucksvollen accompagnato: „Turn not, o queen thy face away“ (wiederum der Passion entlehnt). Esther schüttelt ihn von sich. Ihre Arie: „Flattring tongue, no more I hear thee“ ist ein bedeutendes Charakter-

stück in der Mischung von Empörung und Spott, übrigens in der feinziselierten fugierten Arbeit ein Kabinettstück musikalischen Satzes. Die Eleganz des scharf zugespitzten, Synkopen und Figuration so geistvoll verwendenden obligaten Geigenparts verrät die Meisterhand schon auf den ersten Blick. Auf Befehl des Königs ergreifen die Häscher Haman. Ahasverus verkündet Mordechais Erhebung zu königlichen Ehren. Seine Arie: „Thro' the nation he shall be“ verwendet die Form der Passacaglia; über dem immer wiederholten viertaktigen energischen und lebhaften Baßthema baut sich ein kunstvolles Duett auf zwischen Solostimme und den Geigen, zum Schluß gekrönt durch den wuchtig einfallenden Chor. Auch Hamans Gesang: „How art thou fallen from thy hight“ bedient sich einer etwas freier gehaltenen Passacaglien-Technik. Übrigens ein eindringliches Stück in seinem Ausdruck von Reue und zerknirschter Selbsterkenntnis. Chrysander bemerkt mit Recht, daß die Wirkung noch gesteigert würde, wenn nicht Haman selbst, sondern einer anderen Baßstimme diese seriöse Betrachtung zugewiesen würde. Esther und eine Israelitin stimmen nunmehr einen anmutigen Ziergesang an: „I'll proclaim the wondrous story“, von feinen solistischen Reizen, ein fast pastoral anmutendes Vorspiel zu dem gewaltigen Jubelpsalm, der das Oratorium so monumental beschließt. Dieser Chor: „The Lord our enemy has slain“ liegt in zwei Fassungen vor, die sich in der Schreibart und Instrumentierung beide den eingelegten Chandos- und Krönungs-Anthems anpassen. Die erste Fassung, für die Aufführungen 1732 geschrieben, ist ein Wechselgesang zwischen einem jubelnden Sopransolo und dem machtvoll und glänzend antwortenden Chor. Die zweite, von Händel später angeordnete (und wohl als endgültig anzusehende) Fassung greift auf den Chorkoloß der urspünglichen Esther-Partitur von 1720 zurück, gibt diesem Stück durch erhebliche Kürzungen angemessenere Proportionen und beschließt das Oratorium aufs würdigste.

Die erste Esther-Partitur von 1720 sei noch betrachtet, insoweit sie sich von der zweiten Bearbeitung 1732 unterscheidet. Im zweiten Bild, dem Freudenfest der Juden, ist zu der Arie: „Praise the Lord with cheerful noise“ zu bemerken, daß

ihre abschließenden Takte den Anstoß geben zu einem der großartigsten Chöre Händels: „Zion now her head shall raise" in Judas Maccabaeus. Das darauf folgende kleine Rezitativ: „O God, who from the suckling mouth" tat noch einmal viel wirksameren Dienst in jenem 1749 für das Findlingshospital geschriebenen Anthem, bei der Choralbearbeitung über „Aus tiefer Not schrei ich zu dir", der einzigen ihrer Art in Händels bekannten Werken. Der in der neuen Partitur fehlende Lobgesang eines Israeliten: „Sing songs of praise" ist etwas trocken und merkwürdig freudelos, fast finster im Ton, daher entbehrlich. Der Schlußchor vom Jahre 1720 hat mit seinen 328 Takten so enorme Proportionen, daß er eigentlich zu den übrigen Stücken der Partitur nicht recht paßt, indem er sie durch seine Wucht und Größe erdrückt. Händel hat ihn für die Partitur vom Jahre 1732 erheblich abgekürzt. Man kann ihn jedoch als selbständigen Psalm, losgelöst vom Oratorium, vortragen, und wird mit dem mächtigen Stück immer eines großen Eindrucks sicher sein. In zehn Absätzen baut sich der Chor auf:

1. D-dur $\frac{4}{4}$. „The Lord our enemy has slain." Fünfstimmiger Chor. (Takt 1—21.)
2. h-moll $\frac{3}{4}$. „Sing songs of praise." Chor fugiert. (Takt 22 bis 85.)
3. D-dur $\frac{4}{4}$. „The Lord our enemy has slain." Wiederholung von Teil 1. (Takt 86—106.)
4. D-dur $\frac{4}{4}$. „For ever blessed." Eintritt des altliturgischen breiten Cantus firmus in Alt und Tenor, später Sopran, der von nun an thematischer Kern des Stückes bleibt. (Takt 107—143.)
5. D-dur $\frac{4}{4}$. „Let Israel songs of joy repeat." Altsolo. (Takt 143—183.)
6. h-moll $\frac{4}{4}$. „For ever blessed." Neue Chorbearbeitung des Cantus firmus. (Takt 183—214.)
7. D-dur $\frac{4}{4}$. „The Lord his people shall restore." Duettepisode für Esther und Mordechai, Sopran und Tenor. (Takt 214—228.)

8. e-moll $\frac{4}{4}$. „For ever blessed.“ Neue Chorbearbeitung des Cantus firmus. (Takt 228—246.)

D-dur. $\frac{4}{4}$. „Mount Libanon his firs resigns.“ Kanonisch frei geführtes Duett für Baß und Tenorsolo, von besonderem musikalischen Wert, dem berühmten Baßduett in „Israel in Ägypten“ verwandt. Kretzschmar bemerkt mit Recht, daß man bei diesem Duett sich die Raumwirkung zunutze machen solle und rät, beide Sänger voneinander entfernt aufzustellen. (Takt 246 bis 277.)

10. D-dur $\frac{4}{4}$. „For ever blessed.“ Wiederum neue Variation der Cantus-firmus-Bearbeitung für Chor, mit kurzer Coda. (Takt 277—328.)

DEBORA (1733)

Der Debora-Text, von Samuel Humphreys für Händel geschrieben, ist auf die biblische Erzählung im Buch der Richter, Kapitel 4 und 5, gegründet. Debora, die Seherin, preist die Errettung Israels aus der Knechtschaft der Kanaaniter durch den Sieg Baraks und durch die Tat einer Frau, der Jael, die den feindlichen Heerführer Sisera mit schmeichlerischen Reden in ihre Hütte lockte und ihn ermordete, indem sie dem Schlafenden einen Nagel durch die Schläfe trieb. Die Jael-Episode ist des öfteren als anstößig empfunden worden, so auch von Chrysander, der in seiner Bearbeitung kurzerhand die Partie der Jael ganz streicht und „die besten“ ihrer Arien einfach der Debora zuweist. Gegenwärtig wird man diesem radikalen Verfahren des großen Händel-Forschers wohl kaum mehr das Wort reden können. Alfred Heuß hat (in einer Studie der „Allgemeinen Musik-Zeitung“ 1917, Nr. 12—14) zuerst nachgewiesen, wie schwer Chrysander sich hier vergriffen hat. Gerade die Jael ist eine der merkwürdigsten Frauengestalten der musikalischen Literatur, ein Seitenstück zur Klytämnestra, zur Lady Macbeth, in ihrem heuchlerischen, grausamen, eines sadistischen Einschlags nicht entbehrenden Rachegefühl, das der Musik Anlaß zu mancherlei

Tongebilden merkwürdigster Art gegeben hat. Heuß verficht die Anschauung, daß die Jael, ein eigentümlich englischer Typus, jenen Patriotismus verherrlicht, dem auch die verworfensten Mittel recht sind, wenn nur das Vaterland davon den Nutzen hat.

Die viersätzige Ouvertüre macht im zweiten und vierten Teil deutliche Anspielungen auf die sich entgegenstehenden feindlichen Mächte, indem sie Teile der Chöre der Israeliten („Lord of Eternity“ und der Kanaaniter („Oh Baal“) vorwegnimmt. Ein reichbewegtes, prächtiges Einleitungsstück.

In den Chören ruht das Schwergewicht dieses Oratoriums. Mit einem gewaltigen achtstimmigen Prunkstück „Immortal Lord“ setzt der erste Akt ein. Dieser zyklopische Bau von Tönen mußte den Hörern aufs eindringlichste beibringen, worin sich das Händelsche Chororatorium von dem früheren italienischen, im wesentlichen auf die Arie gestellten Oratorium unterscheidet. Meisterlich der fünfteilige Aufbau:

1. Orchestervorspiel. (Takt 1—24.)
2. „Du Gott der Macht, Du Gott der Kraft.“ (Takt 25—73.) In drei Terrassen, durch im piano verlaufende Zwischenspiele getrennt, die den Einsätzen die nötige Wucht geben. Besonders wirksam der dritte Einsatz, Takt 61, in der Unterdominante G-dur, im stärksten tutti nach dem pianissimo verklingenden Zwischenspiele. Tonarten D-dur, A-dur, G-dur.
3. „Des Ingrimm schreckenvoll erscheint, in raschem Unheil tilgt den Feind.“ (Takt 74—106.) Zwei Absätze, in fis-moll (Takt 74—86) und h-moll (Takt 86—106), durchbrochener Chorsatz, nach dem massiven Gefüge von Teil II von wirkungsvollem Kontrastklang.
4. „Gib einen Führer unserm Heer, des Nam' mit Hoffnung schwellt die Brust.“ (Takt 106—140.) Doppelfuge mit Intermezzi, teils vierstimmig, teils doppelchörig.
5. Coda. (Takt 140—154.) „Des Arm mit neuem Sieg uns schmückt und schlägt den Feind, der uns bedrückt.“ Nach dem verwickelten fugierten Teil ist die energisch rhythmisierte Homophonie dieser Coda von der „schlagendsten“ elementaren Klangwirkung.

Die von der Prophetin Debora versammelte Streitmacht Israels braucht einen Führer. Debora verkündet im Rezitativ den Namen des auserwählten Feldherrn, Barak. An die Prophetin richtet der junge Feldherr Fragen nach seinem Geschick. Es entwickelt sich das schöne Duett zwischen Barak und Debora: „Where do thy ardours“ („O wohin winkt dein Geist mir?“), vom Typ der milden ernsten Sizilianen, nobel in der melodischen Linie, von weichem, breitem Fluß.

Der Chor antwortet den Zweifeln Baraks mit einem kurzen Stück von entschlossener Bestimmtheit: „Forbear thy doubts“ („Wirf ab die Scheu, zum Kampf hinaus!“). In freier Polyphonie, in lebendigem Wechselspiel werden zwei mannigfache variierte Motive (das eine in Vierteln, das andere in Achteln) durch die Stimmen geführt. Die Form von schönem Ebenmaß, dreiteilig: 16 + 14 + 20 Takte, B-dur, F-dur, Es-dur, B-dur. Barak mahnt zum Gebet um Gottes Beistand: „For ever to the voice of prayer“ („Dem Ruf, der kommt aus frommem Chor“), das von Solostimmen und dem vierstimmigen Chor angestimmt wird. Damit ist eine große Gebetsszene eingeleitet, die ihren Höhepunkt in dem achtstimmigen Chor: „O hear thy lowly servants prayer“ („O hör deines Volkes Ruf“) findet, in dem vierstimmigen Chor: „O blast with thy tremendous brow“ („O schlag mit deiner starken Macht“) ihren Ausklang. Die kompositorische Idee des achtstimmigen Stückes liegt in dem rhythmischen Gegensatz zwischen dem mächtig breiten, aus zwei halben Noten bestehenden ersten Motiv und dem in Viertelnoten langsam dahinschreitenden zweiten Motiv. Wie Händel nur aus diesen beiden Elementen in erstaunlicher Klangabwechslung und doch strengster Einheitlichkeit den Chor aufbaut, zeigt die Meisterhand in ihrer Sicherheit. Ragt dieser Chor durch kunstvolle Arbeit hervor, so liegt die Wirkung des anderen Chors: „O schlag mit deiner starken Hand“, in seiner verblüffenden, fast primitiven Einfachheit. War vorhin von der Meisterhand die Rede, so müßte man hier von der Faust sprechen, die, gewaltige Kraft in sich sammelnd, zum Schlage bereit, drohend erhoben ist.

Die Prophetin Debora verkündet, daß der feindliche Führer von Weibes Hand fallen werde. Barak preist in der (meist aus-

gelassenen) Arie: „How lovely is the blooming fair" („Wie ruhmvoll glänzt des Weibes Art") als Kompliment für Debora das Wesen der Frau. Ein nobles Largo in Sizilianenart. Jael bittet Debora um die Erlaubnis, sich vor den Greueln des Krieges in ihre Hütte zurückziehen zu dürfen. Debora entläßt sie mit der Ankündigung, daß noch am nämlichen Tage Jael der Frauen Ruhm verbreiten werde. In der Arie: „Choars of angels all around thee" stellt sie Jael unter den Schutz der Engel. Rhythmus und Verschlingungen der Stimmen gemahnen an feierlichen Reigentanz. Jael gibt ihrer Freude und ihrem Stolz über das Vernommene Ausdruck in der Arie: „To joy he brightens my despair" („Er kehrt in Freude Angst und Pein"). Die Partitur verzeichnet zwei ganz verschiedene Kompositionen dieses Textes, von denen die zweite im $\frac{3}{4}$-Takt, in der Art einer wilden Tanzweise dem Charakter der Jael mehr entspricht als die viel vornehmere, ruhigere Fassung im $\frac{4}{4}$-Takt. Jael tritt ab.

Dritte Szene. Abinoam, der Vater Baraks, feuert den Sohn in einer glänzenden Baßarie: „Awake the ardour" („Wecke den Kampfmut") zu heldenhaftem Handeln an. Barak antwortet in einer ganz ähnlich auf Fanfarenton gestimmten Arie: „All danger disdaining" („Ich trotze Gefahren"). Die Fanfare und das forte beherrschen wiederum den fünfstimmigen Chor: „Let thy deed be glorious" („Deine Hand erstarke dir"), der aus den Krönungshymnen herübergenommen ist. Die Halleluja-Fuge, ein Vorläufer des berühmten Messias-Halleluja, breitet sich in rauschender Fülle, markiger Kraft aus.

Die wesentlichen künstlerischen Werte der Debora werden jedoch erst im zweiten Akt offenbar. Das Heer der Kanaaniter unter Sisera zieht heran, der feindliche Feldherr, von seinen Baalspriestern umgeben, nähert sich dem israelitischen Lager. In dem fünfstimmigen Chor: „See, the proud chief advances" („Seht, wie der Übermütige naht") geben die Israeliten ihrer Spannung und Erregung Ausdruck. Scharf deklamiert, wie ein Chor-Rezitativ der Anfang, bis an der Stelle: „. . . voll finsterem Grimm" breite, dunkle Akkordmassen das Bild des düsteren Kriegsmannes zeichnen; ihnen entgegengestellt die erregte Phrase in Achteln: „Seht, wie der Übermütige naht". Aus diesem Gegen-

satz zwischen Halben und Achteln wird der erste Teil der Chorfantasie wirkungsvoll aufgebaut. Er gipfelt in der Mitte des Stücks bei dem gewaltig schallenden Ruf: „Juda, steh auf für deinen Gott". Architektonisch überaus wirksam bildet dieser Ruf gleichsam die scharf profilierte Trennungslinie zwischen Untergeschoß und dem turmartigen Aufbau, der nunmehr in Form einer geistvollen und temperamentvollen Doppelfuge sich erhebt. Die Reden zwischen dem rachegierigen Sisera und der gottesfürchtigen Prophetin sind auf ein Arienpaar mit einleitenden Rezitativen verteilt: Siseras von prahlerischem Stolz aufgeblähter Arie: „At my feet extended low" („Tief vor mir im Staub gebeugt") mit ihren brutal scharfen Rhythmen steht als wirksamster Gegensatz Deboras breites Arioso: „In Jehovah's awful sight" („Vor Jehovas Angesicht") entgegen, ein herrlicher, melodischer Erguß von meisterlicher Plastik der melodischen Führung, von einem erhabenen Ernst durchweht, der sich ebensosehr in dem ruhigen, in sich gesammelten rhythmischen Verlauf, wie in der gewählten Harmonik ausspricht. Chrysander streicht die zweite Arie Siseras: „Whilst you boast the wondrous story", ein Stück barbarisch rauher Musik, mit seinen ungeschlachten, fortgesetzten Oktavsprüngen der Geigen, seinen harten, eckigen Konturen. Händel hat übrigens die ganze Partie des Sisera sowohl für Alt, wie auch für Tenor nach Wahl eingerichtet. Barak antwortet in einem Largo e staccato: „Impious mortal" („Frevler du"), einem prachtvoll deklamierten ariosen Satz, mit fein gezeichneter Gegenmelodie der Geigen. Ein Stück „kultivierter" Musik im Gegensatz zu Siseras rohem Gesang.

Wie die Führer, so die Völker. In zwei gewaltigen Chören prallen die Gegensätze aufeinander. Die Baalspriester rufen ihren Gott an: „Oh Baal monarch of the skies" („O Baal, der im Himmel thront"). Hier bedient sich Händel, wie des öfteren in den Chören der heidnischen, barbarischen Völker, eines eigenartigen Gemischs von primitivem und kunstvollem Satz. Primitiv ist der Chorteil mit seinen langhallenden Rufen, seiner absichtlich ungelenken, einfachen akkordischen Führung, dem Dialogisieren der einzelnen Stimmen, kunstvoll dagegen der Orchestersatz mit seinem Passacaglien-Baß, vom pianissimo bis zum forte ab-

gestuft, der die nämliche Figur in aufregend monotoner Weise abrollt, und wenn man es am wenigsten erwartet, plötzlich die Monotonie des Basses durch ausweichende Harmonien unterbricht, um nach einer Weile wieder zu dem geschäftigen und doch trägen Einerlei zurückzukehren. Die Israeliten stimmen einen gewaltig erhabenen und wuchtigen Doppelchor an: „Lord of Eternity" („Du Herr der Ewigkeit"). Einem jener, zyklopischen Blöcken ähnlichen Händelschen Grave-Eingänge folgt ein verwickelter fünfstimmiger Tonbau: ein choralartiger cantus firmus als Grundpfeiler, um den sich in den anderen Stimmen bewegtere Tongewinde schlingen. Der cantus firmus erst in den Sopranen, dann im Baß, schließlich in den Mittelstimmen Alt und Tenor, dazwischen bewegte Intermezzi. Die Eindringlichkeit der Deklamation in den figurierten Partien, die Lebhaftigkeit des Dialogs, die Logik der Durchführung sind besonders meisterliche Züge. Bevor der Kampf beginnt, wechseln die Führer nochmals Reden. Deboras Rezitativ: „By his great name" („In seinem Namen ermahn ich euch") antwortet Sisera in der Arie: „Hence I hasten" („Rasch enteil ich, du rüste zum Tode dich"), einem glänzenden Stück, auf Fanfarenfiguren thematisch aufgebaut. Stolz, Wut und leidenschaftliche Kampfgier mischen sich hier; die Gesangspartie ersetzt dementsprechend die kantable Führung der melodischen Linie durch akkordische weite Sprünge, kräftiges Herausheben der Höhepunkte (Stolz) und vibrierende Koloratur (Wut und Leidenschaft). Der von Chrysander gestrichene Chor: „All your boast will end in woe" („Dein Geprahl geht aus in Leid") ist ein höchst interessanter Wechselgesang der beiden feindlichen Gruppen. Der erste Teil ein spannender, rascher Dialog zwischen Debora, Sisera, einem Baalspriester, Barak. Die kurzen Phrasen überdacht und zusammengehalten von Deboras breitem Gesang. Im zweiten Teil erst: „Baal's power ye soon shall know" setzt der Doppelchor ein, Schlag auf Schlag, Israel gegen die Baalsdiener, das Ganze höchst temperamentvoll durchgeführt. Sisera zieht mit seinen Baalspriestern ab.

Barak und sein Vater Abinoam beherrschen die nächste Szene. Baraks Arie: „In the battle fame pursuing" (in Chrysanders Bearbeitung gestrichen, wie der ganze Rest des Aktes bis auf den

Schlußchor) ein kampflustiges Stück, besonders merkwürdig wegen des voll ausgeschriebenen brillanten konzertierenden Orgelparts. Der alte Abinoam antwortet in der würdevollen Arie: „Swift inundation". Der Violinpart mit seinen energischen Sprüngen malt die Schwertstreiche, zu deren Austeilung der temperamentvolle Alte seinen Sohn nachdrücklich auffordert. Die mutige und zuversichtliche Kampfstimmung kommt auch zum Ausdruck in der Arie: „No more disconsolate I'll mourn" der Jael, in den Rhythmen an eine Art Tempeltanz gemahnend. Die Freudigkeit dieser Arie ist jedoch erst ein schwaches Vorspiel der wilden Lust, die aus Jaels nächster Arie schaurig und abstoßend hervorgellt. Sie singt dies Stück: „O the pleasure my soul is possessing", nachdem Debora sie aufgefordert hat, in ihre Hütte sich zurückzuziehen und der großen Tat zu harren, die ihr vorbehalten ist. Noch weiß Jael nicht, was diese Tat sein wird. Ihr wildes, grausames Wesen jedoch zeichnet sich schon aufs deutlichste in der Art, wie sie ihrer Freude Ausdruck gibt. In den Ritornellen scheußliche Mißklänge, Violinen und Geigen passen nicht zusammen, sondern prallen in falschen Akkorden immerfort aufeinander. Kaum jemals an anderer Stelle hat Händel Dissonanzen so kraß realistisch verwendet. Diese (bei Chrysander fehlende!) Arie gehört zu den großen Merkwürdigkeiten und Absonderlichkeiten der musikalischen Kunst und beleuchtet Händels Kunst der Charakterisierung besonders hell. Auch die gesangliche Führung von wilder Brunst und roher Lust durchzogen. Folgt das Duett „Smiling freedom" zwischen Debora und Barak, in der Art eines feierlichen Tanzes, liedmäßig. Dann Schluß des Aktes mit dem Krönungs-Anthem: „The great king of kings" („Der Herrscher der Welt befreit uns heut"), einem Stück von mächtiger Fülle des Klanges, alle Stimmen dauernd beisammen haltend: die Masse des Volks, auf ein Ziel geeint, macht ihre Wucht hier mit größtem Nachdruck geltend. Keine polyphone Wechselrede, kein durchbrochener Satz, und dabei doch sorgsame melodische Führung der einzelnen Stimmen. Eine pomphafte, urkräftige Orchestersinfonie, im hellsten Glanze des voll besetzten Händelschen Orchesters erstrahlend, leitet den Chor aufs glücklichste ein. Vom Jahre 1744 ab ersetzte Händel

diesen Chor durch das berühmte „The mighty power“ aus Athalia.

Dem dritten Akt ist die Siegesfeier vorbehalten. Eine ausgedehnte „militärische Sinfonie“ veranschaulicht die Lage. Das siegreiche Heer Israels zieht mit Barak und Debora an der Spitze triumphierend in die Heimat ein. Zu den Klängen des langsamen, feierlichen Marsches im Orchester singt der Chor, schlicht von der gewonnenen Schlacht berichtend. Eine Israelitin preist den Frieden: „Now sweetly smiling peace“ in etwas herben, strengen Tönen. Mehr aufs Individuelle gerichtet als diese typisch kriegerische Musik sind die folgenden Arien. Abinoam, der Vater des Feldherrn Barak, singt eine jener rührenden, von Elternstolz und Freude getragenen Weisen, die wohl keinem Meister so gelungen sind wie gerade Händel. Das Largo: „Tears, such as tender fathers shed“ („Sohn, deinem greisen Vater quillt die Träne“) vertritt diese arioso-Gattung mit einem besonders schönen Beispiel: milder Ernst, Würde, Innigkeit der Empfindung zeichnen das Stück aus. Eine Begleitung von zwei Geigen und zwei Flöten samt „Organi soft“ und continuo gibt diesem „largo e pianissimo“ die eigene Farbe: Jael stürzt herbei und berichtet im Rezitativ in knappster Kürze (nur drei Takte) von der vollzogenen Tat. Den Tod ihres Feldherrn beklagen die Baalspriester in dem Chor: „Doleful tidings“ („Weh dahin sank unser Hort“), einem für die Gattung der Trauerchöre bei Händel typischem Stück mit seinem trauermarschartigen, stockenden Achtel- und Sechzehntelrhythmus im Orchester, mit seiner wirkungsvollen chromatischen Harmonik, seiner Art des rezitierenden Chordialogs.

Wieder läßt sich die israelitische Frau aus dem Volk vernehmen. Auch diese Arie: „Our fears are now forever fled“ („Nun ist mein Auge nicht mehr feucht“) ein Triumphgesang herben Klanges, mehr von klarer Einsicht, energischer Gebärde als von jauchzendem Überschwang. Barak fordert Jael auf, ihre Tat näher zu erzählen. Dies geschieht in dem secco-Rezitativ: „When from the battle that proud captain fled“, einem musterhaften Stück seiner Gattung, in dem sinnvollen Gang seiner Modulation (F-dur bis h-moll und wieder zurück nach F-dur), in der schlagenden Deklamation. Nach dieser Vorbereitung erst ist das wilde, mörde-

rische Weib ganz in Schwung gekommen und stürzt sich nun in ihre dämonische Arie: „Tyrant, now no more we dread thee" („Wüterich, nicht mehr scheut dieses Land dich"). Ein Triumph- und Rachegesang, den Chrysander in völliger Verkennung seines Charakters der Debora übergeben hat. Ein Hauptstück des ganzen Oratoriums und eines der großartigsten Händelschen Stücke überhaupt. Allerdings läßt es sich kaum aus seinem Zusammenhange lösen, eben wegen seiner dramatischen Anschaulichkeit; als Konzertarie erscheint das Stück entwurzelt. An die Stimme werden die größten Anforderungen gestellt, volle zwei Oktaven (vom eingestrichenen zum dreigestrichenen B) umspannt dieser wilde Gesang, der in der Plastik der Motive und Figuren, der Eindringlichkeit seiner Deklamation, Energie der Sprünge, in machtvoller Klangentfaltung, in der Gewalt seiner fast brünstigen Schreie das Bild eines in seiner Grausamkeit wollüstigen rachgierigen Weibes mit packender Deutlichkeit vor die Fantasie hinstellt. Debora feiert Jaels Tat als ein Heldenstück zum Ruhm und zur Rettung des Vaterlandes. Ihre Arie: „The glorious sun shall cease to shed", ein Stück schwungvoller, großartiger Musik, von einem wahrhaft erhabenen Psalmenton getragen. Auch Barak singt sein Triumphlied: „Low at her feet". Aber wie anders als Jael, auch als Debora! Drei ganz verschiedene Charaktere äußern sich hier hintereinander über dieselbe Situation, und aus dem Ton ihres Siegeslieds spricht mit zwingender Deutlichkeit — ein Meisterzug Händelscher psychologischer Charakterisierungskunst! — jedesmal ein anderer Mensch: Die tierisch wilde Jael, die im seelischen Format übermenschlich große Prophetin, Barak, der wohl Patriot, gleichzeitig aber auch mitfühlender Mensch ist. So verherrlicht er zwar den Mord des Sisera, aber in Tönen, denen ein Zug des Bedauerns, ja des Mitleids nicht fehlt. Schon der Anfang wie ein klagender Seufzer, mit der kleinen None: h, c, h, e, dis. Immer wieder malen die abwärtsspringenden Quinten, Sexten, Septimen, Oktaven das Zusammensinken des toten Körpers, Barak kann nicht anders als bei dieser Vorstellung teilnehmend zu verweilen. Ein feierlich-großartiges Rezitativ der Debora: „O great Jehovah" („Herr Gott Jehova!") leitet ihr Duett mit Barak ein: „I'll proclaim the wondrous story" („Ich

verkünde all die Gnaden“), ein im edelsten Wohllaut schwelgendes Stück kantabler Schreibart. Der hier angeschlagene leichtflüssigere dreiteilige Takt ($\frac{3}{8}$) wird auch im Schlußchor ($\frac{3}{4}$) beibehalten: Ein „hohes Lied“ des Dankes an Gott. Der Eingang gewaltige Tonsäulen, in langer Reihe, eine feierliche Marschweise; dann ein brausendes Halleluja, in kunstvoller Verschlingung der Stimmen, ein frei behandeltes fugato von gewaltiger Wucht des Rhythmus, gepaart mit einer hinreißenden, jubelnden Beweglichkeit der Stimmen.

Die Chrysandersche Bearbeitung verstümmelt den ganzen Akt, so daß der Sinn der Händelschen Anlage gar nicht mehr zu begreifen ist. Vom Jahre 1744 ab strich Händel die Gesänge der drei israelitischen Frauen ganz.

ATHALIA (1733)

Dies von Samuel Humphrey nach Racines „Athalie“ gedichtete Oratorium gehört zu den von jeher weniger bekannten Werken Händels. Der Grund dafür liegt nicht so sehr in der Händelschen Musik, die sehr frisch und eindringlich ist, als vielmehr in der Handlung, die über ein verwickeltes Intrigenstück nicht hinauskommt und der fortreißenden, großen, einfachen Grundidee entbehrt. Dem zweiten Buch der biblischen Chronik und dem zweiten Buch der Könige sind die Vorgänge entnommen, die mit einer (auf Racines Rechnung zu setzenden) scharf herausgearbeiteten, theatralischen Kontrastwirkung zusammengestellt sind, aber weder starken ethischen, noch seelisch ergreifenden Antrieben entsprossen sind. Für sein neues Publikum, die Oxforder Universitätswelt, hat Händel sich in der Musik offenkundig neu eingestellt, indem er auf knappe, eingängliche, möglichst einfache Fassung bedacht war.

Die Sinfonia weicht von dem bei Händel üblichen Lullytyp ab und verwendet die umgekehrte, sogenannte Scarlattische oder italienische Anordnung: Allegro-Grave-Allegro. Das Grave ist allerdings hier nur ein achttaktiges Intermezzo zwischen den beiden lebhaften Sätzen, die sich aller kontrapunktischen Verwicklungen enthalten und ein anregendes Tonspiel im Sinne des

concerto grosso entfalten. In der Tat erscheint diese Ouvertüre als ein bemerkenswerter Vorläufer des späteren Mannheimer und Wiener Sinfonietyps. Ihr erstes Allegro auf tanzmäßige Rhythmen gestellt, das Finale auf zwei gegensätzliche Motive, einen kräftigen, hellen, lebhaften Dur-Gedanken, und mit ihm alternierend ein leises, sich träge hinschleppendes, trübes Mollsätzchen.

Der erste Akt setzt ein mit einer im Tempel der Israeliten spielenden Szene. Josabaths Aufforderung nachkommend, preist der Chor der Jungfrauen und Israeliten die Macht und Güte Gottes, die in der Schönheit der Natur, der heimatlichen Fluren sichtbar werde. Josabath, eine der lieblichsten, anmutigsten Frauengestalten Händels, fesselt von ihrer ersten Arie an die Aufmerksamkeit und Teilnahme des Hörers. Ihr Gesang: „Blooming virgins" hat eine kernige Frische der Melodik in seinen langsamen Tanzrhythmen, eine lieblich-ernste Haltung, die schon von Anfang an die Gestalt der Josabath scharf umreißen. Der einstimmige Chor der Jungfrauen, weiterhin der volle Chor antworten in einem psalmartigen Gebilde: „The rising world Jehovah crownd", von besonderem musikalischen und auch formalem Reiz durch die interessante Abwandlung der Passacaglia-Technik: das traditionelle, skalenmäßig absteigende Quartenmotiv des basso ostinato wiederholt sich nicht immer auf den vier Tönen g, f, es, d, sondern wechselt des öfteren seinen Ausgangspunkt, mischt die Folge c, b, as, g oder b, as, g, f, eine kleine überleitende freie Intermezzi dazwischenschiebend. Über der Passacaglia entfaltet sich eine prachtvoll ernste Chorarie von freier und schöner Melodik, im Psalmenton deklamiert, im wesentlichen homophon, aber lebendig in den Einzelstimmen und mit wirkungsvoll herausgemeißelten Höhepunkten. In ihrem zweiten Gesang: „Tyrants would in impious througs" ermuntert Josabath die Israeliten zum Preise Gottes, trotz der Tyrannei der Götzendiener. Ein belebter Wechselgesang hebt an zwischen Josabath und dem freudig einstimmenden Chor. Eine schlagende Einfachheit auch in dieser homophon deklamierten Chorarie mit ihren energischen Rhythmen, ihren lautschallenden Rufen und dramatisch spannenden eingeworfenen Fragen. Der Feldherr Abner tritt nun auf. Seine Arie: „When storms the proud to terrors doom" ist ein groß-

zügiges, glänzendes Baßsolo, ein breit aufgerolltes, erregtes Tongemälde, das aus der Vorstellung des nächtlichen rollenden Donners, des brausenden Sturmwinds seine Motive zieht. Das Solo geht höchst wirksam — ein Verfahren, das Händel gerade in Athalia des öfteren erprobt — in den folgenden Chor: „Oh Judah, boast his matchless law" über, der, Fortsetzung und Steigerung der Arie, trotz seiner Kürze das packende Gemälde eines nächtlich tobenden Unwetters ist. Die rollenden, grollenden, ostinatoartigen Baßfiguren, die langsameren tremoli und schreckhaften Rufe des Chors, sorgsam abgestuft in $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$, und nachschlagend synkopierte $\frac{1}{4}$ sind die Mittel dieses mit bewundernswerter Kunst hingestellten Fresko. Auch Abners Sturmlied und der Sturmchor gehörten noch zu dem „heiligen Psalmdienst", der nun auf Weisung des Oberpriesters Joad, des Gatten der Josabath, unterbrochen wird. Er verkündet in einem accompagnato-Rezitativ, daß Athalias frevlerische Hand das Land Israel verwüste, den Israeliten unlautere Opferaltäre aufzwinge und Jehova trotze. Ursprünglich als Baßpartie für den gewaltigen Bassisten Montagnana geschrieben, mußte die Partie des Joad für Alt eingerichtet werden, weil Montagnana kurz vor der Aufführung Händel untreu wurde. Man wird jetzt diese bedauerliche Abschwächung einigermaßen wenigstens ausgleichen können durch Zuerteilung der Joad-Partie an einen Bariton, anstatt einer Altistin. Joads Arie: „Oh Lord whom we adore", eine eindringliche Bitte um Rettung Judas, dient wiederum als Untergeschoß sozusagen eines sich darauf kurz und gedrungen, aber machtvoll türmenden Chors: „Hear from thy mercy seat the groans".

Die Szene wechselt jetzt. Am Hofe der Königin Athalia, der heidnischen Bedrückerin Judas. Sehr wirkungsvoll ist der israelitischen ernsten Tempelszene nunmehr die im Ton ganz davon abweichende Szene der Baalsverehrer entgegengestellt. Athalia ist aus einem erschreckenden Traum erwacht. Ihr von einer klagenden Oboe und ängstlich erregtem Streicherchor begleitetes f-moll-Arioso: „What scenes of horror" führt sie musikalisch stark ein. Der Chor tröstet sie: „The God, who chosen blessings shed". Wiederum eine Chorarie, ein sorgloses, hell dahinfließendes Tanzlied, mit Hörnern, Oboen und den wie im Reigen

sich schwingenden, bewegt figurierten Streichern klanglich reich und reizvoll begleitet. Doch Athalia hat kein Ohr für diese frohen Klänge. Sie erzählt verstört ihren Traum: Das Bild ihrer Mutter sei ihr erschienen, habe sie gewarnt vor der Rache des Gottes Judas, sei dann entschwunden, und blutige, zerfleischte Glieder hätten rings umher den Boden bedeckt. Wieder versucht der Chor die Königin aufzuheitern: „Cheer her, o Baal" erklingt es in einem melodisch hinreißend schönen, pastoral gestimmten Chor, mit freundlich wiegenden Motiven, musettenartig gehaltenen Quintenbässen. Eine anmutige Tanzsinfonie des Orchesters, in die in feiner Verflechtung die Chorstimmen hineingestellt sind, in „durchbrochenem" Satz, der sich späterhin zu massiver Vierstimmigkeit und lebhaftem Dialog mit dem sehr farbig behandelten Orchester wirksam steigert. Athalia fährt fort in der Schilderung des Traums: einen Jüngling sah sie inmitten dieser Schrecken, in den glänzenden Priestergewändern der Juden; doch als sie den schönen jungen Barbaren liebkosen wollte, stieß er einen Dolch in ihre Brust. Weiteren Trost lehnt Athalia ab in der Arie: „Softest sounds no more can ease me". Das Sopransolo vereint sich mit obligater Flöte, Geige und Bratsche zu einem Quartett von exquisiter Linienführung; ab und zu, besonders in den Zwischenspielen, treten Oboen und Generalbaß hinzu. In Athalias Umgebung wird der Vorschlag gemacht, den Tempel zu durchsuchen, um den gefährlichen Jüngling zu finden und unschädlich zu machen. Der Chor: „The traitor if you there descry" spricht diesen Entschluß dramatisch erregt, kurz und bündig aus. Lebendiger polyphoner Dialog, unterbrochen von eindrucksvollen einmütigen Ausrufen.

Die dritte Szene führt wieder zu den jüdischen Priestern zurück. Abner kündet Athalias Entschluß an. Die dramatisch so wichtige Tatsache, daß Josabath den jungen Sproß des jüdischen Königshauses Joas gerettet und heimlich erzogen hat, erfährt der Hörer hier in leider ganz unscheinbarem, leicht zu überhörenden Rezitativ. Gegen den Prinzen Joas kehrt sich Athalias Wut. Josabath, um das Leben des Prinzen Joas bangend, klagt in der Arie: „Faithful cares in vain extended" in den herzlichsten, bittersüßen Klängen der Wehmut, des schmerzlichen Vorgefühls. Dieser

rührenden Abschiedsklage, in Sizilianenart, setzen Abner und Joad Trostesworte entgegen. Abners Arie: „Gloomy tyrants we disdain“ präsentiert sich zwar in der gesanglichen Führung als ernst entschlossen, jedoch die obligate Geige verrät in ihren schwankenden Rhythmen, ihren kurzen, abgerissenen, mit Pausen durchsetzten Phrasen die innere Unruhe. Der Chor greift ein mit einem dicht verflochtenen, weit ausgebreiteten „Halleluja“ und bringt mit diesem in dunkler, ernster Fülle meisterlich gesetzten Stück den Akt zum Abschluß.

Den zweiten Akt eröffnet der Chor der Israeliten: „The mighty power in whom we trust“ mit einem jener erhabenen, gewaltig machtvollen Stücke religiösen Gepräges, die Händels ureigenste Domäne sind. Achtstimmiger Chor, vollbesetztes Orchester mit Hörnern und Trompeten (nach Bedarf sind wohl auch Posaunen zulässig). In das bewegte Orchester singt der Chor breit choralmäßig hinein, abschnittweise, immer unterbrochen von Zwischenspielen. Als Mittelstück ein Solo Joads. Dann wird die Choralbearbeitung in immer wachsender Klangpracht und Fülle wieder aufgenommen. Herrlich getürmt schließt der großartige Psalm hochfeierlich ab. Den Frühling, der die Fluren des heimatlichen Landes so lieblich schmückt, verherrlicht Josabaths Arie: „Through the land so lovely blooming“. Eine Idylle großen Stils. 2 Flöten, Violine musizieren mitsamt der Sopranstimme, zum prächtigsten Quartett über dem continuo gefügt. Einen neuen Farbenklang trägt in die abwechslungsreiche Klangsinfonie dieses Aktes Abners Baßarie: „Ah canst thou but prove me“. Auf den feierlichen Psalm, die liebliche Idylle folgt hier der männlich ernste, entschiedene Treuschwur des Feldherrn Abner, der unter allen Umständen zu seinem angestammten Herrscher zu stehen versichert.

Athalia erscheint, fragt nach der Herkunft des Jünglings neben Josabath. Joas selbst soll antworten. Seine Arie: „Will God whose mercies ever flow expose his children's youth to woe?“ drückt in rührenden Tönen die Zuversicht des Jünglings auf Gottes Beistand aus. Athalia versucht Joad schmeichelnd zu bewegen, in ihrem Palast eine würdigere Behausung zu beziehen. Joad weigert sich, das Haus des Herrn zu verlassen und zu den Götzendienern

überzugehen. Nun läßt Athalia die Maske fallen. In ihrer Arie: „My vengeance awakes me" ist sie wieder ganz die stolze Königin, das herrsch- und rachsüchtige Weib. Die scharf gezeichnete, energisch und lebhaft geführte obligate Geigenstimme, mit dem leidenschaftlich stolzen Solo duettierend, sind die Mittel des Ausdrucks, der in der Mitte seinen Gipfel erklimmt bei dem packenden: „Tremble before me to day", mit dem starren Orgelpunkt auf F, dem plötzlichen Wechsel von B-dur nach dem drohenden d-moll, der wie vor Wut „zitternden" Koloratur. Athalia ab. Folgt das Duett: „My spirits fail". Josabath einer Ohnmacht nahe vor Schrecken, auch der Knabe Joad ist voll Angst. „Pianissimo per tutto" schreibt Händel in diesem rührenden Gemälde der mütterlichen Bängnis, der kindlichen Ratlosigkeit vor. Gegen den Schluß erst gewinnt Josabath ihre Fassung, und beendet dieses so geistvolle, wie empfindungsreiche und eigenartige Duett mit einem zuversichtlichen Ausklang.

Joad gibt der Gattin Josabath tröstlichen Zuspruch in der Arie: ‚Cease thy anguish". Josabath antwortet, und ein schöner Zwiegesang breitet sich aus. Dreistimmiger Chor der Jungfrauen: „The clouded scene begins to clear", läßt in seinen mild-ernsten Klängen wirklich die „dunklen Wolken sich aufhellen". Stärkere, vollere Farbe setzt der Levitenchor auf: „When crimes aloud for vengeance call", und die dritte Strophe dieses Chorgesangs hebt sich schließlich zu freudiger Zuversicht, in prächtiger Klangsteigerung den Akt beschließend.

Den dritten Akt eröffnet eine Szene im Tempel. Joad, der Oberpriester, im Gebet: „What sacred horrors shake my breast". Die reiche Instrumentalbegleitung dieses ariosen Rezitativs drückt die Vision des im Gebet sich völlig hingebenden Priesters aus. Der Chor unterbricht mit banger Frage: „Unfold great seer what heaven imparts". Wieder antwortet der Priester in wundervollem arioso: „Jerusalem, thou shalt no more a tyrants guilty reign deplore" (Mendelssohn hat hier sicherlich Anstoß erhalten zu dem bekannten „Jerusalem, die du tötest die Propheten" im Paulus). Der Chor steigert die weihevolle Szene mit seinem Satz: „O shining mercy". Joad erfährt das Geheimnis seiner königlichen Geburt und wird vom Oberpriester zum König ausgerufen. Der

Chor leistet das Treugelübde: „With firm united hearts". Mathan erscheint, der abtrünnige Priester, den Josabath als Kreatur der Athalia erkannt hat. In ihrer Arie: „Soothing tyrant, falsely smiling" schüttelt sie ihn ab. Wieder duettiert die Stimme mit der Geige, beide in charaktervoll geprägten Linien den Affekt des Stückes nachzeichnend. Athalia erscheint und muß mitansehen, wie das Volk dem jungen König zujubelt. Ein feuriger Rundgesang des Chors: „Around let acclamation ring" mit festlichen Fanfaren des Orchesters, Joads Solostrophen als wirksame Intermezzi in den vollen achtstimmigen Chorklang hineingestellt. Abner, der Feldherr, huldigt dem neuen König. Seine Arie: „Oppression no longer I dread thee" ist männlich, kurz und würdig im Ton. Athalia sieht ihr Spiel verloren. Ihr Günstling Mathan, von Gewissensbissen gepeinigt, der Rache der Priester gewiß, gibt, innerlich gebrochen, seinen Schreckensgefühlen Ausdruck in der Arie: „Hark, his thunders round me roll": ein höchst merkwürdiges Stück (der Gattung „Gewittermusik" bei Händel zugehörig), das aus der Vorstellung von Donner, Blitz, Sturm heraus das verwüstete Innere eines verzweifelten Menschen packend malt; selbst die Tonart e-moll ist bezeichnend. Athalia begleitet ihren Abzug mit der Arie: „To darkness eternal", die Trotz mit Enttäuschung mischt. Die freudige Schlußszene baut sich machtvoll auf. Joad beginnt ganz leise sein Solo: „Joys in gentle trains appearing", Josabath tritt im Duett dazu, und schließlich stimmt der volle Chor jenen achtstimmigen Psalm wieder an: „Give glory", mit dem der zweite Akt so glanzvoll eröffnet wurde. Durch das nämliche hochgebaute Klangportal nimmt das Oratorium seinen Ausgang.

ALEXANDER-FEST (1736)

In engem Zusammenhang mit der später geschriebenen Cäcilien-Ode steht auch das Alexander-Fest, eine Verherrlichung der Musik, ihrer Macht und Schönheit. Man wird diese musikalische Fassung der berühmten Drydenschen Ode: „Alexanders feast" eher eine Kantate großen Stils zu nennen haben, als ein Oratorium. Die 1736 geschriebene Komposition tritt in einen

Wettbewerb mit früheren Kompositionen des nämlichen Drydenschen Gedichts (durch die Engländer Jeremia Clarke, Clayton, den berühmten Venezianer Benedetto Marcello), in dem Händel unbestrittener Sieger bleibt. Das Alexander-Fest hat von Anbeginn zu Händels beliebtesten Schöpfungen gehört, und auch jetzt noch nimmt es für sich ein durch die Frische, die reiche Abwechslung seiner melodischen Erfindung. Dryden schildert ein Siegesfest zu Ehren Alexanders, bei dem der Sänger Timotheus durch seine Gesänge wechselvollen Inhalts Alexander, die schöne Thais, Alexanders Geliebte, und den Chor der Krieger hinreißt zu Äußerungen des Entzückens, der Zärtlichkeit, der Trauer, des Muts, der Rache. Ganz am Schluß erst wird etwas gewaltsam die heilige Cäcilia eingeführt, die christliche Schutzpatronin der Musik: „So sang Timotheus, bevor noch der Orgel Bälge bekannt waren, aber weit übertroffen wird sein Lied durch den himmlischen Gesang der heiligen Cäcilia in tausend Stimmen“ — und schließlich zieht sich der Dichter mit einer etwas gesucht geistreichen Wendung aus der Affäre, indem er die Vorzüge des Timotheus und der Cäcilia also miteinander vergleicht: „He raised a mortal to the skies, she drew an angel down“. („Er riß den Menschen himmelan, den Engel sie herab.“) Händel wird bei diesem Text die Gelegenheit verlockt haben, Stimmungsbilder verschiedener Art auszumalen und die Gelegenheit auszunutzen, mit einer Menge erlesener Orchestereffekte der heiligen Cäcilia, der Meisterin der Instrumente, zu huldigen. Von dramatischer Handlung kaum eine Spur. Eine Eigentümlichkeit in der Anlage dieser Partitur ist die enge Verbindung zwischen Arie und Chor, die häufig ineinander fließen, in eins zusammengefaßt sind. Mit einer stattlichen dreiteiligen Ouvertüre beginnt Händel: ein breites Maestoso in Lullyscher Art, eine lebhafte Fuge (hier kann man deutlich bemerken, wie Beethovens Fugenstil der Händelschen Art viel näher ist als der Bachschen) und zum Schluß ein menuettartiges Andante von schönem Wohllaut. Ein kurzes Tenor-Rezitativ (von F-dur nach E-dur modulierend, wie überhaupt fast alle Händelschen Rezitative harmonisch aufgefaßt Modulationen bewirken) führt zur ersten Sopranarie, die mit dem folgenden Chor jene schon erwähnte Bindung eingeht. „Happy

pair", das „selig Paar" Alexander und Thais wird besungen. In den hellen A-dur-Hymnus des Vorsängers fällt der Chor ein. Es breitet sich ein prächtiger Wechselgesang zwischen Chor und Solostimmen aus, in jenem mehr homophonen Stil, der überhaupt die ganze Partitur beherrscht und sich wohl erklärt durch Händels Bestreben, in seiner Musik das griechische Altertum zu charakterisieren, wie er in seinen biblischen Oratorien mit anderen Mitteln den alttestamentarischen Ton so unvergleichlich traf. Sehr bezeichnend für Händels ästhetische Anschauungen, daß er nicht den Versuch machte, durch Verwendung antiker Tonarten, angeblich altgriechischer Melodik, das Milieu zu schildern, wie es in archäologischer Manier ein Marcello in seiner Komposition der nämlichen Drydenschen Ode getan hat. Aber aus dem Geist der Antike heraus gelingt es Händel dennoch, mit seinen ihm vertrauten Mitteln eine Stimmung von einer Echtheit zu erzeugen, die dem gelehrten Marcello und ähnlichen archäologisch fundierten Versuchen versagt blieb. Schon dieser erste festlich-heitere Rundgesang „Happy pair" („Selig Paar") bezeugt Händels Kraft. Auch hier schon die Fülle feiner instrumentaler Wirkungen, die über die ganze Partitur so reich ausgeschüttet sind. Nach diesem hochzeitlichen Hymnus, der der ganzen Partitur die Stimmung gibt, beginnt der Sänger Timotheus seinen wechselvollen Sang von Göttern und Helden. Zunächst eine Huldigung an Alexander, als Abkömmling des Zeus. Der Chor quittiert mit dem wirkungsvoll deklamierten, von stillem Beginn prachtvoll zu rauschendem Klang gesteigertem Chorarioso: „The listning crowd admire the lofty sound" („Den stillen Trupp entzückt das hohe Lied"). Eine volltönige Orchestersinfonia, in die der siebenstimmige Chor teils in vollen Akkorden, teils in dialogischer Abwechslung gruppenweise hineindeklamiert. Überhaupt wird die interessante Gattung des deklamierten Chorariosos gerade im Alexander-Fest mit einer ganzen Reihe starker Beispiele belegt. Alexander nimmt das Kompliment geschmeichelt auf, wie uns die Sopranarie Nr. 7 berichtet: „With ravished ear the monarch hears" („Der König horcht mit stolzem Ohr, dünkt sich ein Gott"). Ein feiner, humorvoller Satire nicht entbehrender Zug sind die gewaltigen Koloraturketten, die jedesmal das Wort „shake"

malen. Der König deucht sich ein Gott und glaubt „mit seinem Wink die Welt zu schütteln". Diesem gesanglich glänzenden Stück, einer dankbaren Aufgabe für einen hellen, starken, koloraturfreudigen Sopran, folgt eines der Hauptstücke der Partitur, die Arie mit Chor: „Bacchus ever fair and young" („Bacchus ewig jung und schön"). Die schmetternden Hörner geben der Orchesterbegleitung zu diesem trinkfreudigen Preis des Gottes die charakteristische Färbung. Kräftig und schwungvoll beginnt der Solobaß, begeistert nimmt der Chor (nur dreistimmig, ohne Sopran) die F-dur-Melodie auf, die in der Mitte durch Modulation nach f-moll und c-moll eine erlesene, unerwartete Pointierung erhält. Diesem rauschenden Trinklied folgt nach überleitenden Rezitativen (von F-dur über a-moll nach g-moll) die Trauerarie in Es-dur: „He sang Darius great and good" („Er sang den Perser, groß und gut"). Darius' tragisches Schicksal beklagt der Solosopran in einer ergreifenden kleinen Arie, die eigentlich ein Arioso genannt werden müßte. Voll Mitgefühl nimmt der Chor diese Weise auf, sie in seinem Arioso noch packender steigernd, zumal in der Mitte (von Takt 23 an). Zu seiner Deklamation spielt das Orchester eine herrliche Nänie, eine Trauermusik vom edelsten Klang, in der Mitte, an der genannten Stelle verwickelt in den Linien und gesteigert in der Klangfülle, weiterhin abnehmend in Tonstärke bis zu dem im pianissimo verhauchenden Schluß. Eine der schönsten Eingebungen Händels. Ihr folgt das nicht minder wertvolle Tenorarioso, von alters her berühmt als ein Hauptstück Händelscher Gesangskunst, die herrliche Weise: „Töne sanft, du lydisch Brautlied" („Softly sweet in Lydian measure"), vom Solocello so köstlich begleitet. Gesang und Cello duettieren in den schmelzendsten melodischen Wendungen. Wie bezaubernd süß und lockend der Dezimensprung im dritten Takt des Tenorsolos! Die brillante Sopranarie: „War he sung is toil and trouble" („Krieg, o Held, ist Sorg und Arbeit") verträgt beim da capo eine Kürzung. Selbst Streichung des ganzen da capo und Ersatz nur durch das achttaktige Orchesterritornell zu Beginn der Arie würde das Stück nicht wesentlich beeinträchtigen. Der folgende Chor: „The many rend the skies with loud applause" („Die ganze Schar erhebt ein Lobgeschrei") wird in seiner urkräftigen

Wirkung noch erhöht, wenn er gleichsam ungeduldig vor freudiger Erregung den regelrechten Ablauf der vorhergehenden Arie nicht erst abwartet. Das in großen Verhältnissen aufgebaute zweiteilige Stück hat zumal im ersten Teil seine besonderen Feinheiten der Gestaltung. Dieser Teil bildet eine große Chaconne, in der ein fünftaktiger basso ostinato mit immer wechselnden Oberstimmen vierzehnmal hintereinander durchgeführt wird. Bewundernswert die Freiheit, mit der in dies feste Klanggerüst der Chor hineingesetzt ist, die Mannigfaltigkeit seiner melodischen Struktur. Fast niemals stimmen die fünftaktigen Orchesterphrasen überein mit den Chorabschnitten, die manchmal vier-, in anderen Fällen fünf- oder sechstaktig sind, bisweilen einen oder zwei Takte nach den Orchesterphrasen einsetzen. Der zweite Teil dieses Chors: „So love was crowned, but music won the cause" („Heil Liebe dir, dir Tonkunst Ehr und Dank") hat jubelnden Klang in seiner durchbrochenen Satzweise, seinen fanfarenartigen Motiven, in seinem pompösen, massigen Schluß. Man könnte den ganzen ersten Hauptteil des Alexander-Festes hier abschließen lassen. Händel verbreitert den Schluß wohl etwas über Gebühr, indem er dem Chor noch die Sopranarie einfügt und dann den ganzen Chor noch einmal wiederholt. Die Arie: „The prince unable to conceal his pain" („Der Held, der seine Liebe kaum verhehlt"), obschon nicht ohne Reize eigener Art, in ihrer etwas schmachtenden Weise, ist trotzdem wohl entbehrlich.

Der zweite Hauptteil beginnt höchst wirksam mit einer originellen Verkettung von Rezitativ und Chor. Das Tenorrezitativ: „Now strike the golden lyre again" („Erschalle goldnes Saitenspiel") fordert auf zum Erwachen Alexanders aus seinem Liebesgetändel. Ein sogenanntes accompagnato, das in seinen orchestralen Zwischenreden das Saitenspiel tatsächlich erklingen läßt. Und nun bricht wie ein Donnerwetter der Chor der Krieger herein: „Break his bands of sleep asunder, rouse him like a peal of thunder" („Brich die Bande seines Schlummers"). Pauken und Trompeten führen hier das große Wort. Auf einem urkräftigen, martialischen basso-ostinato-Rhythmus baut sich in sieben viertaktigen Absätzen die geistvolle und mit hinreißendem Temperament durchgeführte Chor-Chaconne auf. Dies kann nicht

ohne Erfolg bleiben, Alexander erwacht, sieht verwundert um sich, wie uns das Rezitativ Nr. 22 berichtet, das wiederum auf die Saitenspielmotive des Rezitativs zurückgreift. Folgt die Baßarie, in der Alexander aufgefordert wird, den nahenden Furien die Rache nicht zu versagen. „Revenge, revenge, Timotheus cries.“ Ein machtvolles, großzügiges Stück, ein Vorfahr der berühmten Pizzarro-Arie in d-moll aus dem Fidelio, für eine große Baßstimme von elementarer Wucht. Besondere Wirkung tun in den Ritornellen die Trompeten. Die Geister der auf dem Schlachtfeld Erschlagenen erscheinen: „Behold a ghastly band“ („Ha! welche bleiche Schar!“). Das Aria überschriebene geniale Stück ist eigentlich ein Arioso: In schwankenden Rhythmen, in traurigen tiefen Tönen zieht es langsam vorbei, packend im Ausdruck der Klage. Nur tiefe Instrumente: 2 Violen, Celli, Kontrabässe, 3 Fagotte, und Organo „tasto solo“, dazu aber kommt wohl noch das Cembalo, wie aus der Bezifferung des Basses hervorgeht, die sich nicht auf das „tasto solo“ der Orgel beziehen kann. Der fahle Klang der Fagotte ist hier meisterlich verwendet. Nochmals wiederholt sich darauf die Rachearie, und das Tenorrezitativ: „Give vengeance due to the valiant crew“ („Rache gib deinem wackeren Heer“) greift auf die Rhythmen des Geisterzuges zurück. Ähnlich wie Nr. 20 und 21, so sind auch die Nr. 22, 23, 24 in ein größeres Ganzes zusammengefaßt, und auch die folgenden Stücke 26, 27, 28 weisen wiederum ähnliche Gruppenbildung auf. Die Tenorarie: „The princes applaud“ („Es jauchzen die Krieger“) schildert den Rachedurst der Krieger, ihre „trunkene Wut“ in einer kraftvollen, die Koloratur und die weiten Intervallsprünge trefflich nützenden Melodie. Der König ergreift eine Fackel, um zur Rache die Tempel von Persepolis in Brand zu setzen. Die Sopranarie erzählt, wie Thais ihn anfeuert: „Thais led the way, to light him to his prey“. Merkwürdig, wie die helle Grazie dieser fast pastoralen und doch feurigen Melodie sich zu einer hinreißenden Macht und Fülle steigert, wenn der Chor sie aufnimmt. Damit ist das Thema erschöpft, das Alexander-Fest beendet, und es folgt nun der etwas gewaltsame Sprung vom griechischen Altertum zu der christlichen heiligen Cäcilia. Das akkompagnierte Rezitativ vollzieht diesen Übergang: „Thus long ago, ere heaving

bellows learned to blow.“ Obschon hier die Rede von einer Zeit ist, als die „Bälge noch nicht atmeten, der Orgel Mund noch schwieg“, läßt Händel dennoch mit dem Klang von Flöten und Bratschen eine orgelartige Wirkung vorausahnen, die man jedoch ebensogut beziehen kann auf die Flöte und das Saitenspiel des Sängers Timotheus. Der herrliche Chor Nr. 30 feiert die Heilige: „At last divine Cecilia came“. Erst feierliche, orgelartige Klänge, dann eine kunstvolle Fuge, die wirklich „with nature's mother wit and arts unknown before“ ein Thema behandelt, das Händel einer Graunschen Passionsmusik entlehnt hat. Den Ausgleich und die Versöhnung zwischen antiker und christlicher Kunst bringen das kleine Rezitativ Nr. 31 und der Schlußchor Nr. 32: ein Meisterstück polyphonen Satzes, das seine vier Motive zu erstaunlicher Wirkung kunstvoll ineinanderschlingt:

1. „Let old Timotheus yield the prize“ (gemessen im Rhythmus) („Timotheus, entsag dem Preis“).
2. „Or both divide the crown“ (lebhaft bewegt) („Nein, beide teilt den Kranz“).
3. „He raised a mortal to the skies“ (aufwärts in energischer Bewegung) („Er riß den Menschen himmelan“).
4. „She drew an angel down“ (abwärts in ruhiger Breite). („Den Engel sie herab“.)

Der höchsten Bewunderung wert, wie Händel in dieser Quadrupelfuge den verschiedenartigen Ausdruck dieser vier so charakteristischen Motive ausnutzt zu einem Klanggebilde, in dem sich Feierlichkeit, Milde mit Enthusiasmus, Kraft und Feuer wundersam mischen. Hier ist Drydens Gedicht zu Ende geführt, und gewöhnlich schließt man bei den Aufführungen an dieser Stelle ab. Händel pflegte jedoch öfter nach der Quadrupelfuge noch ein Orgelkonzert einzulegen und dann noch einen Anhang singen zu lassen, auf Verse von Newburgh Hamilton, der wohl zum Zwecke hatte, die heilige Cäcilia etwas ausgiebiger zu bedenken als es bei Dryden geschehen war. So kommen hier noch hinzu das Duett: „Let's imitate her notes above“, samt einleitendem Rezitativ, und der Chor: „Your voices tune“, in der ersten Ausgabe vom Jahre 1738 die italienische kleine Cäcilien-Kantate: „Cecilia volgi un sguardo“.

CÄCILIEN-ODE (1739)

Diese Partitur, eine neue musikalische Fassung der des öfteren vertonten berühmten Drydenschen „Ode for St. Cecilia's Day" vom Jahre 1687 ist ein Seitenstück zum Alexander-Fest. In kleineren Maßen als dort wird hier die Schutzheilige der Musik verherrlicht. Eine eigentliche Handlung weist das Gedicht nicht auf. Man wird die Komposition also nicht dem Oratorium einzuordnen haben, sondern den Kantaten. Muffats „Componimenti musicali per il cembalo" hat Händel ausgiebig für seine eigene Partitur benutzt.

Die Ouvertüre ist zusammengesetzt aus einem Teil des fünften Händelschen Concerto grosso und einem von Muffat herstammenden Menuett. Der Tenor schildert in seinem Arioso: „From harmony, from heavenly harmony" wie die noch leblose Natur durch die „Harmonie", die Ordnung erst zum Leben erwacht sei. Diese eindrucksvolle musikalische Behandlung des „Chaos" — ein Vorläufer der Haydnschen Schöpfung-Ouvertüre — ist eine höchst lehrreiche Umgestaltung und meisterliche Ausmünzung eines Muffatschen, viel weniger fein und klar ausgeprägten Einfalls. Die auf vieldeutigen verminderten Septakkorden umhertappende Harmonik löst sich mit starker Wirkung im klaren, strahlenden A-dur auf, wo des Schöpfers Ruf erschallt: „Arise", auch dies wieder ein Vorklang der berühmten Stelle: „Es werde Licht" in der Schöpfung. Der Chor: „From harmony, from heavenly harmony" (wieder auf Muffatsche Motive), ein freudig bewegtes, glänzendes Stück. An Muffats Stück mag Händel die an sich ganz bedeutungslose Skalenfigur gereizt haben, die er aufs geistreichste ausbaute zum Ausdruck der Stelle: „Through all the compass of the notes it ran". Das merkwürdigste Tonspiel entwickelt sich; in Achteln skalenmäßig aufwärts im Chor gegen die abwärts sausenden Skalenpassagen in Sechzehnteln im Orchester; weiterhin wird auch der Dreiklang gewissermaßen als „Urharmonie" herangezogen: im Chor steigt der D-dur-Dreiklang weit ausgebreitet langsam empor, im Orchester tummeln sich dazu die raschen absteigenden Skalen, einander durch die Instrumente jagend, und auch „Diapason", der Einklang und die Oktave

erhält seine Stelle in dieser musikalischen Ausdeutung der Schöpfungsgeschichte. Die geniale „musikalische Dissertation“ nimmt ihren Fortgang. Nun kommen nach den Elementen der Musik die Tonwerkzeuge an die Reihe, die Instrumente als Embleme der heiligen Cäcilie. Dem Solocello ist die edle Sopranarie: „What passion cannot music raise“ vorbehalten, ein ganzer Solosonatensatz gesellt sich hier zum Gesang. In breit dahinströmendem Wohllaut werden die Klangwunder von Jubals „chorded shell“ besungen. Zu der melodischen Pracht dieses Stückes tritt die Tenorarie: „The trumpets loud clangor excites us to arms“ in wirksamen Gegensatz. Hier wird die Trompete, das kriegerische Instrument, gefeiert, in einem pompösen, auf Fanfarenrhythmen und -motive gebauten Satz. Ein Schlachtgemälde, das in der Reihe von Jannequins „Schlacht von Marignano“ über die Schlachtfantasien der Organisten des 17. Jahrhunderts bis zu Beethovens „Schlacht von Vittoria“ und Rich. Strauß’ „Heldenleben“ seinen Platz findet. Mit bescheidenen Mitteln, aber lebendig wird der Kampf gemalt: der aufreizende Klang der Trompete, das „donnernde Rollen der großen Trommel“, die Kampfrufe, die Feuerkommandos, die Schüsse, der Ansturm des Feindes. Im zweiten Teil löst der Chor mit glücklicher Wirkung das Solo ab. Ein Triumphmarsch für das Orchester allein folgt, ein urkräftiges, primitives Stück. Wieder ändert sich der Ton: „The soft complaining flute in dying notes“, so besingt der Sopran die hoffnungslose Liebe. Darüber schwebt der blaßblaue, elegisch verhauchende Klang der Flöte. Laute und Orgel vermischen sich weiterhin mit der Flöte zu einem erlesenen, wohl einzigartigen Ensemble, das in kurzen Ritornellen vom tutti unterbrochen wird. Eine zärtliche Rokokomusik, die an gewisse Bachsche Stücke stark anklingt. „Sharp violins proclaim their jealous pangs“ heißt es weiter bei Dryden, und so nimmt nun Händel den Anlaß wahr, in dieser Arie die „schrille Geige ihre eifersüchtigen Ausbrüche“ mit nörgligen Figuren, nervös zirpenden und keifenden kleinen Trillern ausgreifen zu lassen. Man darf die „indignation, passion, fury“ des eifersüchtigen Liebhabers nicht zu ernst nehmen, um an dies Stück geistvoll persiflierender Musik mit seiner absichtlich zopfigen Rokokomanier

keinen falschen Maßstab zu legen. Zu würdevoller Ruhe und reiner Schönheit kehrt die Arie: „But oh what art can teach" zurück. Ein Preis der „heiligen Orgel", die dann auch mit den entsprechenden (wieder Muffat entliehenen) Tönen eingreift. Orpheus' Leier behandelt die nächste Arie: „Orpheus could lead the savage race". Die schon etwas zu fern liegende „Leier" ersetzte Händel durch ein Streichorchester, das zum Gesang eine kecke, frische ländliche „Hornpipe"-Weise spielt. Mit kapriziös-synkopierten Rhythmen und schwungvoller Linienführung wirbt dies „Rattenfänger"-Stück für sich, und man glaubt ihm, daß es die Tiere des Waldes an Orpheus' Fersen bannte. Was schließlich der Musik am Tage des letzten Gerichts zufällt, sprechen Drydens Verse aus: „As from the power of sacred lays", und Händel formt daraus einen großen Schlußchor. Man darf in ihm nicht etwa ein Tongemälde des letzten Gerichts suchen, wie in dem Requiem eines Berlioz oder Verdi, sondern eine Verherrlichung der „Trompete" des Gerichts und der göttlichen Musik. So hat Händels breiter Schlußchor nichts Erschreckendes, Fantastisches; er bietet feierlich-festliche Musik in pompöser, großartiger, weiträumiger Barockmanier. Solo, Chor, das volle Orchester in wirkungsvollem Aufbau, dessen Bausteine wiederum zum Teil von Muffat herübergenommen sind.

Die Gesamtausgabe bringt als Anhang eine zur Cäcilien-Ode nicht mehr gehörige kürzere Cäcilien-Musik Händels: „Look down, harmonious saint", zu Versen wahrscheinlich von Newburgh Hamilton, die Händel später mit italienischem Text: „Sei cara, sei bella virtute ognor" versehen hat. Das Stück schließt sich im Stil durchaus der Ode an und ist vielleicht gelegentlich als Einlage verwendet worden.

SAUL (1738)

Der Text zu Saul, wahrscheinlich eine Arbeit Newburgh Hamiltons, hat viele Ähnlichkeiten mit Apostolo Zenos „Davidde". Er ist kein ideales Oratorienbuch, trotz der beiden Szenen, der Siegesfeier im ersten, der Trauerfeier im dritten Akt, die Händel zu zwei seiner stärksten Leistungen geführt haben. Gar zu reichlicher

lyrischer Kleinkram lenkt zu oft von der Hauptsache ab, Wiederholungen sind nicht vermieden, wie die zweimalige Schilderung der Wut Sauls im ersten und zweiten Akt. Wenig entgegenkommend den Forderungen unserer Zeit ist die einer Altstimme überwiesene Partie des David, die wir lieber vom Tenor, allenfalls vom Bariton hören möchten. So bietet der Saul einer verständigen Bearbeitung Angriffspunkte genug.

Die Sinfonia, ein sehr umfangreiches, vierteiliges Stück, geht mehr in die Breite als irgendeine andere der Händelschen Ouvertüren. Ein Orgelkonzert mit Orchester sollte man eigentlich die Sinfonia nennen, gemäß der Wichtigkeit des Orgelparts, den Händel bei den ersten Aufführungen selbst spielte. Ein klangfrohes, in üppigem Vollklang aufrauschendes Allegro wird von einem gesangvollen langsamen Intermezzo, einem Larghetto, abgelöst. Den Übergang zum dritten Teil vermittelt ein nicht aufgezeichnetes „Organo ad libitum“, als eines der vielbewunderten Händelschen Extempores. Es folgt ein breit ausgeführtes, lebhaft dahinfließendes fugiertes Allegro mit etlichen Orgelsoli als Zwischenspielen. Den Beschluß macht ein menuettartiges Andante larghetto e piano.

Den ersten Akt eröffnet eine Exposition, deren durchdachte und wirkungsvolle Architektur mit Recht die Bewunderung aller zuständiger Beurteiler gefunden hat. Händel disponiert den Text hier psalmenartig: in eine ganze Reihe von Absätzen zerlegt, erzählt der Text in knappster Fassung die notwendige Vorgeschichte von David und Goliath, dies alles eingerahmt in ein Lobpreisen der Güte Gottes. Fünf Stücke schließen sich hier zu einer Art Kantate zusammen. Eine festlich heitere, helle C-dur-Sinfonie präludiert dem Chorsatz: „How excellent thy name, o Lord“. Der für das ganze Oratorium bezeichnende volkstümlich frische Ton wird schon hier angeschlagen. Dann berichtet ein Sopransolo in kurzem und bündigem ariosen Satz von Davids Tat: „An infant raised by thy command“, ein Trio von zwei Tenören und Baß, „Ardito e forte“ bezeichnet, erzählt vom ungeschlachten Goliath: ergötzlich malt das Orchester die Riesenschritte. Merkwürdig die hohe Tenorlage, die mit dem hohen B, H und C verschwenderisch umgeht. Der Chor: „The youth inspired by thee“

breitet sich etwas weiter aus, läßt sich mehr auf Verwicklungen ein, greift dann abrundend auf die erste Chorepisode: „How excellent thy name“ zurück und krönt das Ganze mit einem hell und jubelnd sich aufschwingenden Halleluja. Die ganze musikalische Behandlung dieser Chorkantate weicht beträchtlich ab von Händels späterer Oratorienpraxis, und erinnert durch die Knappheit der einzelnen Teile, durch die Menge kürzerer Episoden, durch eine gewisse primitive Behandlung der Harmonik und Kontrapunktik, durch die volkstümliche Einfachheit der Melodik an die Anfänge des Oratoriums bei Carissimi.

Die zweite Szene behandelt die Siegesfeier und die Ehrung des jugendlichen David, des Überwinders Goliaths. Sauls Tochter Michal sieht ihn nahen und singt, für sich selbst gleichsam, die stille, rührend schöne Arie: „O godlike youth“: ein Gruß an den jungen Helden, gemischt mit einem Seufzer des Bedauerns, daß er ihr in Lebensstellung so fern, unerreichbar sei. Der musikalische Reiz liegt in der Melodie und im Konstruktiven: 3 + 3 + 2 Takte schließen sich mit erlesener Wirkung zum ersten Achttakt der Melodie zusammen. David erscheint vor Saul. Der König will ihn durch die Hand einer seiner Töchter belohnen. David antwortet bescheiden und doch würdevoll in der Arie: „Oh king, your favours with delight I take“. Es folgt eine etwas zu lange Kette von Arien: eine Familienszene, die uns das ganze Haus Saul in charakteristischen Tonbildern vorstellt. Merab, die stolze Prinzessin, verhöhnt ihren Bruder Jonathan (der David seine Freundschaft angetragen hat) in der schnippisch-erregten Arie: „What abject thoughts a prince can have“. Jonathan tritt ihr entgegen in der aus ärgerlicher Auflehnung (der $\frac{3}{8}$ Rhythmus mit Betonung des schlechten zweiten Taktteils) und jugendlicher Überschwänglichkeit gemischten Arie: „Birth and fortune I despise“. Merab, von Saul zur Braut Davids bestimmt, wehrt sich gegen diese Zumutung in der ärgerlich-wütenden, stolzen Arie: „My soul rejects the thought“; wiederum tun hier die verschobenen Akzente ihre Wirkung. Michal, die Schwester der Merab, drückt in ihrer Arie: „See with what a scornful air“ ihren Ärger über den Hochmut der Schwester gleichzeitig aus mit dem zarten Bekenntnis ihrer Liebe zu David.

Mit erfrischender Wirkung setzt nun die eigentliche Siegesfeier ein. Die Töchter Israels nahen im Reigentanz, David zu feiern. Die entzückend kecke Weise des dreistimmigen Frauenchors: „Welcome mighty king“ ist in ungewöhnlicher, origineller Weise auf den Klang ländlicher Instrumente gestimmt, zumal das Glockenspiel (carillon) hat hier und in der einleitenden sinfonia die glücklichste Klangwirkung. Prächtige Steigerung, wenn der Carillon-Chor im Klange bis zum fortissimo anwächst und auch die Männerstimmen hinzutreten. Wieder folgt eine überlange Reihe von Arien. Sauls Eifersucht entbrennt, als er sieht, wie das Volk David feiert. Seine Baßarie: „With rage I shall burst“ hat wirklich wutentbrannte Kraft. Michal will Sauls Zorn durch Davids Saitenspiel besänftigen lassen, wie schon bisweilen zuvor. Ihre Arie: „Fell rage and black despair“ mit ihren bezeichnenden Flötenritornellen ist ein Gesang von milder Schönheit, besonders rührend im zweiten Teil, wo die heilende Kraft der Töne so sanft eindringlich geschildert wird. David singt nun für Saul: „Oh Lord whose mercies numberless“, ein Gesang von schlichter, edler Schönheit. Vergebens. Sauls Wut ist nicht zu besänftigen; seine Arie: „A serpent in my bosom warm'd“ ist düster, erregt. Die Wut des Königs entladet sich schließlich in dem Speerwurf auf David, den das g-moll-Ende der B-dur-Arie anschaulich malt. David entflieht, Jonathan erhält den Befehl, David zu verfolgen und zu töten. Merab stellt mit dem heftigen Temperament, das in allen ihren Äußerungen durchbricht, eine Betrachtung über Saul an: „Capricious man, in humour lost“, ein großzügiges, glänzend virtuoses, schwungvolles Stück voll malerischer Züge, wie Takt 19—22 „by every wind of passion tossed“, die Parallelstelle Takt 41—46; das Herabstürzen „low as earth he casts him down“, Takt 28—31, und später des öfteren, der hochragende „Thron“, das hohe F und A lang gehalten, Takt 50, 51 und 58, 59. Jetzt erst, nach seiner leidenschaftlichen Schwester, kommt Jonathan zu Worte, in dem herrlichen begleiteten Rezitativ: „O filial piety“, einem Muster dramatisch sinnvoller Deklamation. Die Freundesliebe siegt über die Pflicht des Gehorsams. Seine Arie: „No, cruel father, no“ beginnt zögernd in einem langsamen $\frac{3}{8}$-Satz, ringt sich aber bald zur vollen Entschlossenheit durch,

Allegro $\frac{3}{4}$, und gelobt in Tönen aufflammender Zuneigung dem Freunde Treue. Der Chor beschließt den Akt mit einem Gebet für Davids Rettung: „Preserve him for the glory of thy name"; eine ernste und würdige Meisterfuge.

Der zweite Akt beginnt mit einem Hauptstück Händelscher Kunst, dem bewundernswerten Chor: „Envy, eldest born of hell!" Höchst kunstvoller Aufbau: ein basso ostinato, auf die seit 1600 schon für solche Zwecke herkömmliche absteigende Skalenfigur, sechsundzwanzigmal wiederholt, nur ein einziges Mal an bedeutsamer Stelle unterbrochen. Darüber spielt das Orchester in wechselnden Rhythmen Variationen, und schließlich schleudert der Chor in die sinfonia seine gewaltige, in sich wiederum kunstvoll verzweigte Deklamation. Dieser tiefsinnige und aufrüttelnde Anruf an den „Neid, den Erstgeborenen der Hölle", gipfelt in der Mitte bei dem erstaunlichen Ausbruch: „Hide thee in the black night". Mit zusammengeballter Kraft, einem Erzengel mit flammendem Schwerte gleich, steht die Tonmasse da, wirklich grauenerregend in dem gellenden Klang ihres Schreis: „Weich' in schwarze Nacht zurück, Tugend bebt vor deinem Blick." An dieser Stelle wird der eintaktige basso ostinato unterbrochen und ersetzt durch eine fünftaktige Phrase, die in fünffacher Vergrößerung mit chromatisch veränderten Intervallen gleichsam das gewaltsame Hinunterstoßen in den Höllenschlund malt. Eine Vision, würdig eines Dante oder Milton, mit vollendeter Kunst musikalisch gestaltet. Der Chor, im antiken Sinne in die Handlung eingreifend, nimmt gleichsam gegen Saul für David Partei, in diesem dämonischen Stück den Neid und die Eifersucht beschwörend. Mit anderen, weicheren Tönen drückt Jonathan ähnliche Gefühle aus in der Arie: „But sooner Jordan's stream, I swear". Die Vorstellung des zur Quelle rückwärtslaufenden Flusses Jordan beherrscht die Motive des Stücks, über den spielerisch tonmalerischen Effekt hinaus bleibt jedoch dem seelischen Ausdruck sein volles Recht gewahrt. Die nämlichen Koloraturen und Motive drücken gleichzeitig die zärtliche Anhänglichkeit Jonathans gleichsam lockend und kosend aus. Wieder folgt eine Überfülle von Arien, deren Feinheiten im einzelnen die Einförmigkeit nicht genügend bannen. Davids E-dur-Arie: „Such haughty beauties"

hat einen herzlichen, freundlichen Ton und wohligen Fluß der Melodie, im e-moll-Mittelsatz in den Bezirken intimsten Freundschaftsgefühls sich ergehend. Nach diesem Zwiegespräch der Freunde — ein Intermezzo, das wir uns abseits sich zutragend denken müssen — nimmt die Haupthandlung ihren Fortgang. Saul erscheint wieder und befragt Jonathan, ob David getötet sei. Jonathan bittet in den rührendsten, herzlichsten und schlichtesten Tönen für David in seiner F-dur-Arie: „Sin not, o King.“ Diese kleine Cavatine ist in einen größeren Formenkomplex einbezogen. Ihr folgt Sauls Gesang: „As great Jehovah lives“, Verzeihung für David ankündigend. Das würdevolle, ernste Arioso wird abgelöst durch eine Wiederholung von Jonathans Cavatine zu neuem Text, die schließlich in ein dicht gewebtes, harmonisch interessantes Andante ausläuft, das in Takt, Rhythmus und Klang sich wiederum Sauls Arioso annähert. David wird herbeigerufen, Michal ihm als Braut angetragen. Seine Arie: „Your words, oh king“, trefflich im Ausdruck der Freude, wird an Lieblichkeit noch weit übertroffen von dem Duett: „Oh fairest of ten thousand“, das Michals und Davids Liebe so herzgewinnend besingt. Nicht durch die Künste des kontrapunktischen Duettierens, sondern durch die holde Anmut der Melodie sticht dies schlichte Duett hervor, das einen Keiserschen Ton aufnimmt und von ferne schon an Mozart denken läßt. Der Chor nimmt die Weise auf: „Is there a man“ und führt sie einer schönen klanglichen Steigerung entgegen. Die folgende sinfonia, ein richtiges Orgelkonzert mit pompöser, ouvertürenhafter Einleitung, bringt zwar willkommene klangliche Abwechslung, ist aber in ihrer Bedeutung nicht klar ersichtlich. In der Handlung tritt an dieser Stelle ein großer Sprung zutage, über den hinwegzuhelfen wohl der Hauptzweck der sinfonia ist.

David ist vom neuen Feldzug siegreich zurückgekehrt und von dem eifersüchtigen Saul erneut am Leben bedroht worden. Er wird verfolgt; bei Michal fühlt er sich geborgen, die Gattin jedoch, von Sorge erfüllt, drängt ihn zur Flucht. Ein dramatisch angelegtes Duett: „At persecution I can laugh“ gibt diesen Gegensätzen sinnfälligen Ausdruck. Michal, bis dahin nur als zärtlich liebendes Weib charakterisiert, wird nun zur furchtlosen

Heldin in der Verteidigung des Gatten. Ihre großzügige Arie: „No, let the guilty tremble" belegt diese Wandlung. Auch die stolze, unnahbare Merab hat sich gewandelt; nachdem nun David einmal ihr Schwager geworden ist, hat sie sich mit ihm abgefunden und verteidigt ihn nun so eifrig, wie sie ihn früher geschmäht hatte. Dies Verhalten der beiden so verschieden gearteten und mit ihrem Bruder Jonathan dennoch innerlich verbundenen Schwestern ist ein interessantes Beispiel für die psychologisch eindringende Analyse Händels, für die Art, wie er seinen Gestalten in die Seele hineinleuchtet. Merabs Arie: „Author of peace" — ein Gebet an Gott, durch Jonathans Rede den Zorn Sauls zu besänftigen — ist ein klangvolles, reiches Largo im nobelsten ariosen Stil, meisterhaft in der gefühlssatten Deklamation, durch die thematische Arbeit in der Generalbaßbegleitung und die ausnahmsweise ausgeschriebenen Koloraturen der Kadenzen besonders interessant und aufschlußgebend. Wieder unterbricht eine rauschende, volle, lebhafte Sinfonie den Gang der Handlung; sie war ursprünglich bestimmt zur Festmusik beim Neumondsfest, dessen der Textdichter an dieser Stelle ausführlicher gedachte. Händels endgültige Fassung strich diese Neumondsepisode, und so kommt es, daß die sinfonia jetzt nicht recht verständlich ist. Chrysander hat vorgeschlagen, diese sinfonia an Stelle der vorhergehenden sinfonia zu setzen, und dem Maestoso von dorther seinen passenderen Platz hier anzuweisen. Das feierliche Stück bereitet in der Tat die nun folgende letzte Szene des Aktes besser vor als das ursprüngliche Allegro. Sauls Rezitative zeigen den König in der düstersten Laune; Jonathans Fürbitte um Davids Leben löst einen Wutanfall des Königs aus, der außer sich vor Erregung seinen Speer gegen den eigenen Sohn schleudert. Wieder greift der Chor nach antiker Art ein und drückt in einer mitfühlenden Betrachtung seinen Eindruck aus: „O fatal consequence of rage". Wie es dem betrachtenden Chor geziemt, bleibt er selbst bei der Schilderung der zerstörenden Folgen des Zornes völlig gefaßt, und läßt sich nicht, wie es nahegelegen wäre, in ein wildes Getümmel fortreißen. Ohne an die dämonische Gewalt des Envy-Chors heranzureichen, hat er gleichwohl Größe und treffenden Ausdruck. Aufbau vier-

teilig mit Wiederholung eines jeden Teils. A. Fugato (Takt 1 bis 16). B. Homophone Deklamation (Takt 17—27). C. Doppelfugato (Takt 56—93). D. Fugato (Takt 93—110) verbreiterte Coda, Takt 153—167. Besonders eindringlich Teil C: „From crime to crime he blindly goes" mit der fallenden Septime zu Beginn, weiterhin der chromatischen Baßführung.

Auch an den dritten Akt hat Händel erhebliche Mühe gesetzt, und erst nach mannigfachen Abänderungen und Streichungen (wie die handschriftliche Partitur zeigt) die endgültige Fassung gefunden. Der Akt beginnt mit einer hochpathetischen Szene: Saul, von den Philistern bedrängt, kommt in höchster Not verkleidet zur Hexe von Endor, um durch sie das Schicksal zu befragen. Ein packendes Accompagnato, von wahrhaft tragischen Akzenten durchzuckt, drückt Sauls Verzweiflung aus: „Wretch that I am". Auf sein Geheiß beschwört die Hexe den Geist Samuels. Ihre f-moll-Arie: „Infernal spirits" gehört zu der Gattung dämonischer Beschwörungsstücke, die in der italienischen Oper seit Cavallis „Giasone" (Medea-Szene) bis zu Keisers „Octavia" immer wiederkehren, und in dieser Reihe ist Händels Stück eines der packendsten, mit der elementaren Kraft seiner Deklamation, dem düsteren Klang. Samuel erscheint und verkündet Saul den Untergang. Sein accompagnato: „Why hast thou forced me from the realms of peace" gehört, wie diese ganze Szene überhaupt, zu den genialsten Eingebungen Händels. Die drei Fagotte zu Anfang geben das geisterhafte, unheimliche, kalte Kolorit aufs treffendste. Bewundernswert auch die Differenzierung im Ton: der angstvolle, zerknirschte Saul, die unheimliche Geschäftigkeit der Hexe, die hoheitsvolle, schicksalsschwere Rede Samuels.

Die C-dur-sinfonia ist wohl auf die Schlacht zu deuten, in der sich Sauls Schicksal erfüllt. Rezitative berichten von dem Ereignis; der Amalekiter, der Saul den Todesstreich versetzte, kommt in Davids Macht, der ihn zornentbrannt: „Impious wretch of race accurst" der Strafe überliefert. Der Schluß der Arie geht in einen Ton der Wehmut und Trauer über, und vermittelt überzeugend den Eintritt des ergreifenden „Dead march", der trotz seiner Einfachheit, trotz seines C-dur von einer unübertroffenen Eindringlichkeit ist. Zumal in England hat bis auf den heutigen

Tag kein anderer Trauermarsch (weder der von Beethoven noch der von Chopin) dies Händelsche Meisterstück verdrängen können, das einzigartig dasteht in seiner Schlichtheit, seiner Freiheit von pathetischer Pose, seiner elementaren Wucht und würdevollen Haltung, seiner wunderbaren Mischung von beherrschter Trauer und aufhellender Tröstlichkeit. Ursprünglich folgte an dieser Stelle eine „Elegy on the Death of Saul and Jonathan", für die Händel das Begräbnis-Anthem für die Königin Karoline zu verwenden gedachte. Später gab Händel diesen Gedanken auf, und nur die kleine c-moll-Einleitung zum folgenden Chor ist von der Elegie übrig geblieben. Dieser Chor: „Mourn Israel", ein Trauergesang edelster Art, ist voll erlesener musikalischer Feinheiten: der ergreifende Dialog der Stimmen, jede beim ersten Einsatz die andere um einen Ton überbietend, von c nach d, es, f, g; weiterhin (Takt 13—17 des Chorteils) der packende Übergang von Des-dur nach D-dur, der verhauchende Schluß eingeleitet von dem auf die vier Chorstimmen in Einzeltönen verteilten Akkord c, e, g, b; die ganz selbständig diesem deklamierenden Chor entgegengestellte, reich behandelte Trauersinfonie des Orchesters. Die folgenden Arien sind in den meisten Ausgaben dem David zugeteilt, sind aber nach Händels handschriftlichem Vermerk für eine Reihe verschiedener, mit Namen angeführter Sänger bestimmt gewesen, und sollten der Klangwirkung zuliebe bei Aufführungen auch von verschiedenen Stimmen vorgetragen werden. Noch einmal zieht das tragische Ereignis in den Betrachtungen dieser Arien am Hörer vorüber. Eine Tenorstimme singt: „Oh let it not in God be heard" („O schweigt in Gott von diesem Tag"), damit nicht die Frauen der Feinde im Reigentanz die Schmach Israels feiern. In den kleinen Orchesterzwischenspielen wird die Vorstellung dieses Reigentanzes lebendig, der Sänger hört ihn schon im Geiste, gegen den Schluß hin mischen sich Weherufe im Gesang und in den Instrumenten in die seltsame Reigenmusik. Die Sopranarie: „From this unhappy day" interessiert durch die kunstvolle Verflechtung klagender Stimmen im Orchester: eine Art melancholischer „Regenmusik" — man denkt entfernt an die Brahmsschen Regenlieder —, eingegeben durch die Textworte: „Nie mehr tränke des Regens kühle Flut

noch milder Tau Gilboas Berg und Au.“ Die Altarie: „Brave Jonathan his bow ne’er drew“ malt Jonathan als unfehlbaren Pfeilschützen, Sauls machtvollen Schwertschlag. Zu einfachster Begleitung bewirkt die Melodie alles Nötige durch ihre malerische Kraft: das Spannen des Bogens Takt 9, 10; das Fliegen des Pfeils Takt 15, 16; das Einbohren des Pfeils in den Körper des Feindes Takt 25—28; das Ausholen mit dem Schwert Takt 35 bis 38, der Schwertstreich Takt 39—43 und weiterhin des öfteren. Dieses Ausmalen der Einzelzüge beendet der kleine Chor: „Eagles were not as swift as they“, der in lebhaftestem Tempo hingerissen einfällt und die Geschwindigkeit und Kraft der gefallenen Helden in anschaulich malerischen Zügen packend darstellt: ein Nachspiel von zündender Wirkung. Die Trauerfeier wird zu Ende gebracht durch die Sopranarie: „In sweetest harmony“, die sich mit dem folgenden Solo und Chor: „Oh fatal day“ zu einer weiten Fläche herrlicher Musik vereint. In Tönen süßer Wehmut preist der Sänger Jonathans Treue. Schon das einleitende Ritornell gibt den Stimmungsgehalt des Ganzen in knappster Andeutung: das holde, sinnige Verweilen auf dem Gis in den ersten vier Takten mit dem wie „Wonne der Wehmut“ klingenden a, cis, e, g im vierten Takt; die drängenden Akzente auf dem neunmal wiederholten hohen h mit dem Terzenschneller im Baß, bezüglich auf Jonathan, der im Kampf mit dem Schwert den Vater tapfer verteidigt, wie der Mittelteil der Arie des näheren ausführt. Der Chor durchaus homophon gehalten, lyrisch, elegisch, im Wechselgesang mit dem Solo (das Händel übrigens in zwei Fassungen für Sopran oder Alt notiert hat). Besonders eindringlich die Solostrophe (Takt 17 nach Beginn des Chors): „For thee my brother Jonathan“, mit der farbenreichen chromatischen Harmonik. Ergreifend der herrliche Choreinsatz (Takt 42) mit dem tief violett leuchtenden cis-moll, dem packenden Septimenabsturz: „How low the mighty lie“; der Schluß bringt nach Händelscher Art ein Herausreißen aus der schmerzlichen Empfindung: der Text drückt den Zweifel an der Erhebung aus, die Musik bejaht sie — ein bewundernswerter Zug — mit Tönen innerer Festigkeit: das Trauerspiel ist zu Ende. Der Priester mahnt zur Abkehr von der Trauer; seine Baßarie: „Ye men of Judah, weep no more“ —

(wie die Gesamtausgabe ausweist, die zweite Fassung einer Skizze, die nach Chrysander wahrscheinlich auf entlehnte Motive zurückgreift) weist auf David als künftigen König hin, kann aber auch durch ein Rezitativ ersetzt werden. Das Volk Israel nimmt diese Anregung begeistert auf. Der Schlußchor: „Gird on thy sword“, eines der gewaltigsten Chorbilder der ganzen Musik strotzt vor Lebendigkeit. Von allen Seiten sieht man das Volk andrängend, David zujubelnd und zurufend: „Pursue thy wonted fame“. Förmlich emporreißend die scharfen Rucke von C-dur nach A-dur, von G-dur nach E-dur (Takt 19, 28), eben jene Terzenrückungen, die von Beethovens Waldstein-Sonate an dann im ganzen folgenden Jahrhundert bei Chopin, Wagner, Lizst so beliebt geworden sind. Ein verwickelter fugierter Abschnitt setzt Takt 43 ein, mit jenen lebhaften Zurufen als Gegenthema: „Retrieve the Hebrews name“; nach einer Fülle der interessantesten kontrapunktischen Gebilde gipfelt dieser Teil in dem mit gewaltiger Kraft herausgejubelten einmütigen Ruf: „Dein starker Arm, mit Kraft gestählt, macht stolzer Feinde Wangen bleich.“ Der Jubel wächst noch mehr im letzten Teil, der eine volkstümliche Schlichtheit mit stärkster Schlagkraft der Motive vereint. Wie anschaulich das „Drängen“ der Volksmenge in den Takten 145—153 mit den sich durch die Stimmen wälzenden Koloraturen, wie urwüchsig begeistert der Abschluß dieses gewaltigen Chors!

Die Gesamtausgabe verzeichnet im Anhang noch eine Reihe von Varianten, neu hinzugefügten Arien und Neufassungen schon behandelter Texte.

Chrysander hat in seinen „Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft“ (Bd. I, Leipzig 1863) eine wertvolle Studie über „Händels Orgelbegleitung zu Saul“ veröffentlicht, die jedem unentbehrlich sein dürfte, der eine Aufführung von Saul vorbereitet. Das Händelsche Manuskript zu Saul ist mehr als irgendein anderes durch schlechte Schrift, Verbesserungen, Notizen, Streichungen entstellt, so daß Chrysanders textkritisches Studium sich gerade hier glänzend bewähren konnte. Zumal hat Händel gerade im Saul der Orgel einen besonders glänzenden und wichtigen Part zugewiesen, dessen Behandlung im einzelnen Chrysanders Studie aufklärt.

ISRAEL IN ÄGYPTEN (1739)

Dies in den gedruckten Ausgaben zweiteilige Oratorium führte Händel selbst dreiaktig auf. Bei der ersten Aufführung 1739 setzte Händel als ersten Teil die Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline voran, mit geändertem Text, jetzt als Klage des Volkes Israel über den Tod Josephs. Damit glaubte er eine passende Einführung gefunden zu haben zu der gewaltigen Schilderung der Schicksale Israels in Ägypten. Ein neues Orchestervorspiel in g-moll leitete den Trauerchor ein.

Da Israel in Ägypten nicht den von Händel erwarteten Erfolg fand, legte er die Partitur lange Jahre beiseite und holte sie erst für die neuen Aufführungen 1756 wieder hervor. Diesmal setzte er an Stelle der Musik aus der Trauerhymne den ersten Teil des Salomo. Da aber auch in dieser Fassung der Partitur die rechte Wirksamkeit versagt blieb, so versuchte man es später, nur den zweiten und dritten Teil aufzuführen, und in dieser Form fand das Oratorium die ihm gebührende Würdigung endlich. Somit hat sich die zweiaktige Fassung (entsprechend Händels ursprünglichem 2. und 3. Akt) allgemein eingebürgert. Der befremdliche Beginn des Israel, ohne Ouvertüre mit einem einfachen Seccorezitativ, deutet noch jetzt auf die Lage der Dinge hin.

Händel hat sich den Text aus dem Buch Exodus der englischen Bibel selbst zusammengestellt. Nach seinen eigenen Überschriften behandelt der erste Teil den Auszug aus Ägypten, der zweite Teil das Preislied Moses' über Gottes wunderbare Fügung. In der musikalischen Fassung überwiegen die Chöre dermaßen, daß die Soli fast dagegen verschwinden. Auf zehn Chorsätze im ersten Teil kommen nur zwei kleine Rezitative und eine Arie, auf neun Chöre des zweiten Aktes zwei kleine Rezitative, drei Arien und drei Duette. Was schlagende Kraft des Ausdrucks, gewaltige Eindringlichkeit, Fülle der Phantasie und Gestaltungskraft angeht, so finden die Chorpartien aus Israel vielleicht hier und da bei Händel ihresgleichen, kaum aber sind sie in der gesamten Weltliteratur der Musik in diesen Eigenschaften jemals übertroffen worden.

Der erste Teil beginnt, wie schon erwähnt, mit einem kleinen Tenorrezitativ, das nicht einer bestimmten Person zugewiesen ist, sondern vielmehr dem „Erzähler" schlechthin, dem „testo" des alten italienischen Oratoriums, den die deutsche Passion bei Schütz und Bach den „Evangelisten" nennt.

Unmittelbar darauf erhebt sich wie ein mächtiger, düsterer Gebirgswall der erste Chor (Nr. 2), die Klage der Kinder Israels. Man kann diesen Chor bezeichnen als eine achtstimmige kontrapunktische Fantasie über drei, im Verlauf des Stückes hier und da etwas variierte Motive:

a) „Und die Kinder Israels schrien in ihrer harten Knechtschaft."
b) „Und ihr Schrei'n stieg auf zu dem Herrn."
c) „Sie erlagen der Arbeit und weinten laut."

Zumal b und c erscheinen in den mannigfachsten Verschlingungen, fast immer so, daß die bewegliche $\frac{1}{4}$-Figur von c sich abhebt von dem massigen Hintergrund des breiteren Motivs b, das von drei, bisweilen sogar vier verschiedenen Stimmen im unisono gebracht wird; ein satztechnisch interessantes, im Chorsatz der klassischen Meister sonst keineswegs übliches Verfahren. Durch diese Unterstreichung erhält Motiv b seine klangliche Wucht; das granitene Fundament sozusagen des Chors wird hier gelegt.

Ein kurzes Rezitativ des Erzählers leitet zum zweiten Chor über. Mit dieser vierstimmigen Fuge: „They loathed to drink" („Sie konnten nicht trinken das Wasser") beginnt die lange Reihe von Entlehnungen aus anderen Werken, die gerade im „Israel in Ägypten" in einer Breite und Fülle erscheinen wie in keiner anderen Händelschen Partitur. Der vorliegende g-moll-Chor ist eine Übertragung der sechsten Klavier- (oder Orgel-Fuge) Händels in a-moll. Höchst lehrreich der Vergleich beider Stücke, Takt für Takt. Es zeigt sich, daß Händel die wahrscheinlich schon 1720 entstandene, 1735 veröffentlichte Klavierfuge für seine Oratorienpartitur 1739 im vollen Umfang für Chor bearbeitete. An zwei Stellen übersprang er 25 und 9 Takte der Klavierfuge; im übrigen sind kleinere Änderungen der Stimmführung häufig angebracht, mit einer bisweilen erstaunlich vertieften Wirkung,

wie sich besonders in den Takten 22, 23 und 33—36 des Chors zeigen dürfte. Jedenfalls lebt dieses erstaunliche Stück erst in der Chorfassung sein eigentliches Leben: wie schreckhaft die Septimen- und Oktavsprünge im Thema, wie bitter klagend und intensiv schmerzerfüllt die abwärts gerichtete Chromatik im ganzen Stück! Wieviel stärker wirkt dies alles im gesungenen Wort, wie ist das Musikstück dem Text angepaßt, mit welch sicherem Blick und Gefühl hat Händel gerade dies alte Stück für den vorliegenden Text ausgewählt! Es folgt (Nr. 5) eine der wenigen Arien des Oratoriums. Aber auch diese Altarie: „Their land brought forth frogs“ („Und Frösche ohne Zahl“) teilt das antilyrische Wesen des ganzen Werkes. Auch hier ein nur erzählender Text, ohne irgendeine Gefühlswallung. Händels Musik dazu ist balladesk. Mit welcher fast schon unheimlichen Anschaulichkeit jedoch erlebt der Hörer die Froschplage! Die hüpfende Begleitfigur im Orchester, so einfach und selbstverständlich sie durchgeführt ist, lenkt die Vorstellung zwingend auf die unliebsamen Eindringlinge, die selbst „des Königs innerste Gemächer“ nicht respektieren. Bildhaft stark wirken die Koloraturen auf diese Worte (Takt 25—30, 42—45), und auch die schwarzen Blattern, die die Haut verzehrten, erfahren mit ähnlicher Koloraturverwendung eine packende Ausdeutung.

In einer Reihe gewaltiger Chorfresken werden nun die Plagen geschildert. Nach den Fröschen die Fliegen und „Mücken“, der englische Text sagt „Läuse“ (Nr. 6). Dieser Chor, von alters her ein weltberühmtes Stück, ist, wie Chrysander nachgewiesen hat, eine allerdings geniale Umarbeitung einer Serenata von Alessandro Stradella. Mit einer verblüffenden, naiven Unverfrorenheit eignet sich Händel ohne Umschweife die Musik des italienischen Meisters an, Takt für Takt, Akkord für Akkord. Und doch wie genial ist dies Plagiat! Konventionell und wenig interessant ist Stradellas Satz (in der Art des concerto grosso mit concertino) gegenüber dem lebensprühenden Tongemälde, das Händel geschaffen hat, durch eine Menge höchst lehrreicher und geistvoller kleiner Retuschen im Satz für Doppelchor, und besonders durch die neu hinzugefügte tonmalerische Orchesterbegleitung, die das Schwirren, Schwärmen, Summen der Insekten

klanglich so entzückend schildert. Auch bei dieser besonderen Art der Bindung von Chor und Orchester hat Händel vielleicht eine Anregung verwertet, die sechs Jahre vorher Rameau im Parzentrio seiner Oper Hippolyte und Aricie gegeben hat (Schering, Oratorium S. 275.) Auch der gewaltige Hagelchor (Nr. 7): „Hagel statt Regen fiel herab", verdankt sein Orchestervorspiel der sinfonia zu Stradellas soeben genannter Kantate, wie auch im Verlauf des Stückes so manche melodische Phrase Stradellas eine ungeahnte Auswirkung unter Händels Hand findet. Noch erstaunlicher als Händels meisterhafte Umgestaltungen dieser fremden Vorlagen ist jedoch der Blick, mit dem ein Händel in so mittelmäßigen Kompositionen die Möglichkeiten erspähte, die für seine Zwecke darin verborgen waren. Es gibt nichts in seiner grandiosen Primitivität Schlagenderes als diesen Chor, der eigentlich von C-dur kaum fortkommt, bis auf eine kurze F- und G-dur-Strecke in der Mitte. Wenn die beiden Chöre mit gewaltigem Schrei sich das Wort „Feuer" zurufen, dann ist wirklich der Ausdruck eines markerschütternden Schreckens gefunden. Im Orchester peitscht der Hagel in Streichen, die alles niederzumähen scheinen. Die Posaunen treten hier mit der erhabensten Wirkung auf. Nr. 8 ist das Gegenstück. In einem wunderbaren Chorrezitativ oder Chorarioso wird die Finsternis gemalt: „Er sandte dicke Finsternis." Wer in Händel nur einen mittelmäßigen Harmoniker sieht, der betrachte dies Stück mit seiner schweifenden und schwebenden Tonalität: man weiß nicht, ob man den Anfang c-moll, As-dur, f-moll oder Des-dur nennen soll, der Schluß gehört jedenfalls der Tonalität E an und dazwischen hebt sich in der Mitte eine es-moll-Insel heraus, um bald wieder im Nebel der schweifenden Akkorde unterzutauchen. Unheimlich die Stelle, wo eine Stimme der anderen wie ängstlich beklommen, furchtsam tappend die Worte zuruft: „Dicke Finsternis über all das Land, das niemand sah."

Im vierstimmigen Chor Nr. 9 „He smote all the first-born of Egypt" („Er schlug alle Erstgeburt Ägyptens") hat Händel wiederum auf eine seiner alten Klavierfugen zurückgegriffen, die g-moll-Fuge aus der Sammlung vom Jahre 1735. Allerdings beschränkt sich die Übereinstimmung beider Stücke nur auf die beiden

Themen und die erste Fugendurchführung. Höchst effektvoll die Art, wie Chor und Orchester zusammenwirken. Die „Streiche", von denen der Text spricht, bringt das Orchester zuerst mit Wucht als Begleitung zur Chorfuge, weiterhin dreht sich in einem Intermezzo die Verteilung, der Chor begleitet nun mit machtvollen Akkordschlägen das Orchester. Die ganz besondere Gunst der Hörer genießt der nächste Chorsatz (Nr. 10): „He led them forth" („Aber mit seinem Volke zog er dahin gleich wie ein Hirt"). Diese freundliche, idyllische Schilderung des Zuges Israels, beschirmt von seinem Herrn und Hirten, dankt ihren anmutigsten Zug wiederum der bewußten Serenata des Stradella: die Phrase des Alt, mit dem so malerisch sich ausnehmenden langen Halteton am Ende (Takt 8—16). Aus diesen paar Takten machte Händel sein breites, entzückend frisches Tongemälde, er belehrte sozusagen Stradella eines Besseren, zeigte ihm, was eigentlich in dem Thema stecke. Dem pastoralen ersten Teil folgt eine in heiterer Rüstigkeit einherschreitende vierstimmige Fuge: „Er führte sie aus mit Silber und Gold." In dem Chor Nr. 11 „Egypt was glad" („Froh sah Ägypten ihren Auszug") hat Händel ohne viel Bedenken in seine alten Studienbücher aus der Lehrzeit in Halle zurückgegriffen, und eine vierstimmige Orgelkanzone des Münchener Meisters Johann Kaspar Kerll, die schon 1686 in München gedruckt wurde, fast Note für Note sich angeeignet, diesmal ohne sich durch Neugestaltung oder Verbesserung zu salvieren. Das solid gebaute, aber etwas grämliche Stück wäre von den Chören am ehesten zu entbehren, wenn man bei Aufführungen um Kürzungen nicht herumkommt. Desto strahlender glänzt der Händelsche Genius in dem Schlußstück des ersten Teils, dem achtstimmigen Chor Nr. 12: „He rebuked the Red Sea" („Er gebot es der Meerflut"). Das thematische Material dazu entnahm Händel einer Jugendkomposition aus römischen Tagen, dem 90. Psalm, Dixit Dominus vom Jahre 1707. Aber mit welch einer imponierenden Meisterschaft weiß der gereifte Meister mit dem Stoff zu schalten! Schon im Thema bringt er eine erstaunlich wirkende Verbesserung, indem er die konventionell, ursprünglich glatt aufwärtssteigende Skala durch einen Septimenfall umbog und damit zur eindringlichsten Illustration des Textes machte:



Leider verdirbt die übliche deutsche Übersetzung: „Er führte sie hindurch wie über trocknes Land“ den ausdrucksvollen Zug. Man könnte durch die Fassung: „Er führte durch die Tiefe sie hindurch“ Händels Einfall seine volle Wirkung wiedergeben. Diesem breiten Pilgerthema ist als Gegensatz eine bewegliche Phrase in $\frac{1}{16}$ Noten beigegeben, und aus diesen beiden Themen entwickelt sich in glänzendem achtstimmigen fugierten Satz der ganze erste Teil. Er wird noch übertrumpft von dem zweiten Teil, der den Untergang der Ägypter im Roten Meer malt. Die rollende Baßfigur, die so glücklich das Tosen der Meeresfluten versinnlicht, übernahm Händel aus seinem zwanzig Jahre zurückliegenden Chandos Anthem: „The lord is my light“. Die Kraft der Chordeklamation: „Aber die Fluten überwältigten der Feinde Schar, daß auch nicht Einer übrig blieb“ sucht ihresgleichen. Dem gewaltigen Satz folgt als würdige Coda Nr. 13: „Und Israel sah das große Werk“, nur wenige Takte, aber von höchster Wucht und Majestät. Die vierstimmige Fuge „And believed the Lord“ („Und erkannte den Herrn“) bedient sich wiederum einer reichlichen Anleihe bei Stradella, diese allerdings rechtfertigend durch Änderungen und Zusätze von schlagender Wirkung, wie an der gewaltigen Stelle Takt 22—30: „Und das Volk fürchtete den Herrn und seinen Diener Moses.“

Der zweite Teil des Oratoriums steht dem ersten nach, was Mannigfaltigkeit der Chorbilder angeht, kaum aber, was die Qualität der einzelnen Chöre betrifft. Der „Introitus“ Nr. 14: „Moses und die Kinder Israels sangen also zu dem Herrn“, wird mit Ausnahme der einführenden Takte am Schluß des Oratoriums als Nr. 30 vollständig wiederholt, so den ganzen zweiten Teil formal rundend, hindurchführend durch einen gewaltigen Raum, dessen prunkvolles Portal beim Eingang wie auch beim Ausgang durchschritten wird. Die drei Motive, aus denen dies Prachtstück sich aufbaut, überschaut man am bequemsten in den letzten 14 Takten, wo der Sopran sie hintereinander bringt, zu den Textworten:

a) Ich will singen dem Herrn,
b) denn er hat geholfen wunderbar,
c) das Roß und den Reiter hat er in das Meer gestürzt.

Die 24 Takte des Introitus lassen mit unerhörter Macht und Fülle des Klanges Moses und die Kinder Israels ihr Loblied anstimmen: Akkordfolgen von zyklopischer Wucht in ihrer elementaren Einfachheit. Dann setzt das gedrungene Motiv a) ein, gemessen, würdevoll, kraftvoll, bald abgelöst von dem freudig bewegten Motiv b), das durch beide Chöre hindurchrauscht und schließlich von dem scharf deklamierten jubelnden Motiv c) abgelöst wird. In vielfachen Verschlingungen sind die drei Motive miteinander verkettet, immer neue, geistvolle und wirksame Kombinationen folgen einander, bis am Schluß ein gewaltiges Jubelgetön brausend und tosend sich entladet. Nr. 15 das Sopranduett der beiden Israelitinnen: „Der Herr ist mein Heil" ist eine verbesserte Bearbeitung eines Duetts aus dem sogenannten Erbaschen Magnificat, das nach Chrysander einem sonst kaum bekannten Meister Dionigi Erba angehört, nach neueren englischen Forschungen dagegen vielleicht als Jugendwerk Händels anzusehen ist. In Sedley Tailors Buch: „The indebtedness of Handel to works by other composers" (Cambridge 1906) kann man in genauer Gegenüberstellung der Quellen und der Händelschen Fassung alle Einzelheiten der Händelschen Bearbeitungstechnik bequem studieren, bei diesem Stück sowohl, wie den zahlreichen anderen aus Israel, die ihre Gestaltung dieser Technik verdanken. Das kunstvoll gefügte Duett wird meistens gestrichen, verdient aber wohl gekannt zu sein. Die achtstimmige Einleitung zu Nr. 16: „Er ist mein Gott" geht wiederum auf eine Stelle des Magnificat zurück. Die darauf folgende vierstimmige Fuge: „Und ich will ihn erheben" ein Stück im gediegenen Kirchenstil des 17. Jahrhunderts, das bei der Überfülle an Chören in diesem Oratorium ohne wesentlichen Schaden für den Eindruck übergangen werden kann. Viel unentbehrlicher ist das berühmte Duett für zwei Bässe: „The Lord is a man of war" („Der Herr ist der starke Held"), das wiederum Händels erstaunliches Geschick im Umarbeiten, Verbessern, Gestalten und Vollenden älterer Vorlagen belegt. Ein Te Deum eines sonst kaum bekannten Urio

(vom Jahre 1660), das Händel schon im Dettinger Te Deum ausgiebig benutzt hatte, muß auch hier herhalten. Indes, welch eine Kraft der Empfindung und des Ausdrucks weiß Händel in dies auch dem Umfang nach gewaltige Duett zu legen! Immer wieder in Chören und Soli des ganzen zweiten Teils wird das unfaßbare Ereignis des Untergangs der Ägypter im Roten Meer erzählt, in immer neuen Wendungen, und auch hier wetteifern die beiden Bässe im begeisterten, schwungvollen Ausmalen dieses Bildes. In der Gattung „Duett" nimmt dies Stück einen besonders bevorzugten Platz ein. Allerdings verlangt es zu seiner vollen Auswirkung zwei Riesenstimmen. Diesem Erguß lauscht die Menge gespannt und fährt nun in der Schilderung fort in dem Chor Nr. 18: „The depths have covered them" („Die Tiefe deckte sie"). Wiederum eine Adaptierung aus dem Urio-Te Deum, aber obschon Händel in Akkorden und in der Anlage kaum etwas Wesentliches ändert, entsteht dennoch bei ihm durch ein paar geniale Züge (in vier hinzugefügten Takten) und durch Ausgestaltung der Deklamation ein Chorarioso von einer packenden Eindringlichkeit und unmittelbarer Anschaulichkeit des Bildes: ein schwerer Stein, der in die Tiefe rollt und versinkt. Auch das Orchester hat seinen Anteil. Nr. 19, einer der erstaunlichsten Chöre, die jemals geschrieben worden sind: „Thy right hand" („Deine Rechte, o Herr"), lehnt sich in der 14taktigen Einleitung wiederum an das Urio-Te Deum. Von Takt 15 an breiten sich Händels eigene Ideen machtvoll aus: Zuerst eine kontrapunktische Phantasie über das Takt 15 angestimmte plastische Thema: „Deine Rechte, o Herr, hat Pharaos Macht mit der Flut bedeckt." Kanonisch, dialogisch im Doppelchor, nach Art des concerto grosso weitergeführt, gipfelt dieser Teil bei Takt 33, wo beide Chöre zusammen den Jubelruf aufnehmen und als Abgesang ein achttaktiges Adagio anknüpfen: „Und in der Größe deiner Herrlichkeit hast du sie all' gestürzt, die gegen dich stritten". Es folgt eine Fuge im kirchlichen Stil: „Du sandtest deinen Grimm, der verzehrte sie wie Stoppeln": das ganze Stück von über 80 Takten mit Haut und Haaren aus dem Magnificat übernommen. Ein Abschnitt von imponierender Kraft, ob er nun Händel oder dem legendären Urio zugehört. Zumal in der Mitte

von dramatischer Wucht, wo der zweite Chor mit der Phrase: „Der verzehrte sie wie Stoppeln“ mit zorniger Gewalt dazwischenfährt. Hart, grimmig, eifervoll schließt der Chor wie mit Geißelhieben ab. In dem Chor Nr. 20 „And with the blast of thy nostrils“ („Und mit dem Hauch deines Mundes“) herrscht eine so glückliche und urwüchsige Anschaulichkeit und natürliche Bildhaftigkeit der Gestaltung, daß man es kaum für möglich hält, daß Händel auch hier in erheblichem Maße aus dem Magnificat schöpft. Ein genauer Vergleich zeigt wiederum den Triumph der Händelschen Bearbeitungsmethode. Die konventionelle Altarie des Magnificat muß etliche Motive herleihen, die Händel mit genialem Griff erweitert und neu gestaltet. Der ganze erste Teil im idyllischen Ton, mit einer pastoralen Orchesterbegleitung, der elegantesten, durchbrochenen, zierlichsten kanonischen Arbeit im Chor. Packend die Stelle: „Die Fluten standen in Haufen aufrecht da“ und: „Erstarrt lag die Tiefe im Herzen der See“, wieder im malerischen Stil des bei Händel so starken Chorarioso. Von da an bis zum Schluß eine immer erstaunlichere Durchführung in der Freiheit der Harmonik (von G-dur nach h-moll, Fis-dur, fis-moll, D-dur, E-dur, A-dur, h-moll zurück nach D-dur), in der Plastik der Motive, in der Gewalt über die Stimmung, die vom Freundlichen zum Schreckhaften, Erhabenen sich wandelt.

Zwei Arien bringen erwünschten Klangkontrast. Nr. 21 für Tenor: „So dachte der Feind“ keck, spöttisch im Ton, blitzend geschliffen in den Konturen, den eleganten Koloraturen. Das „andante“ ist allerdings im Händelschen Sinne, abweichend von der neuen Auffassung, als ein ziemlich rasches Tempo zu deuten. Nr. 22 für Sopran: „Aber du ließest weh'n deinen Wind“, von interessanter Gestaltung, über einem bewegten viertaktigen basso ostinato, der siebenmal sich wiederholt, mit eintaktigen intermezzi zwischen den einzelnen Wiederholungen. Die Singstimme baut sich darüber mit großer Freiheit auf, keinerlei Rücksicht nehmend auf die Einleitung des Orchesterparts in jedesmal 4 + 1 Takte, sondern in reizvollen Überschneidungen, in ganz selbständiger Linie sich entfaltend.

Der Chorsatz Nr. 23 beginnt mit einem grandiosen 16taktigen Grave: „Who is like unto thee“ („Wer ist dir gleich, o Herr!“) mit starken harmonischen Wirkungen: zu Anfang c-moll, in

der Mitte H-dur, am Schluß a-moll. Der folgende Doppelchor: „Da verschlang sie das Grab" ist fast ohne Abänderung vollständig aus dem Urio-Magnificat herübergenommen. Auch das Duett Nr. 24: „Thou in thy mercy" („Barmherzig führtest du dein Volk") schreibt den vokalen Part von einem Duett „esurientes implevit bonis" aus dem Magnificat fast 90 Takte lang ohne jede Veränderung ab, verbessert aber die Wirkung durch eine neue Begleitung des Streichorchesters. Zur vollen Höhe seiner Gestaltungs- und Erfindungskraft erhebt sich Händel in dem Doppelchor Nr. 25 „The people shall hear" („Das hören die Völker"). Das monumentale Stück, eines der gewaltigsten seiner Art, beginnt „largo e staccato" mit jener punktierten Begleitfigur, die bei Händel gewöhnlich starke Erregung, Furcht und Schrecken ausdrückt. Dazu deklamiert der Chor in lapidaren Motiven: „Das hören die Völker und sind erstaunt". Ein neuer Abschnitt: „Schrecken ringsumher ergreift all die Bewohner Kanaans" bringt den Chor zu mächtigem klanglichem Ausbruch, in prachtvoller Führung der einzelnen Stimmen, ausdruckstärkste Deklamation, klangliche Wirksamkeit, melodische Plastik und gewählten harmonischen Zusammenklang verbindend. Folgt die musikalische Schilderung der „Angst", wie sie all die Bewohner Kanaans ergreift, ein Stück prophetischer Voraussicht in die Zukunft des Volkes Israel: abgerissene, von Pausen durchsetzte Phrasen, der alte „ochetus" (Schluchzer-) Effekt in einer genialen Auffrischung, das wirre Durcheinander der Stimmen aufs wirkungsvollste von Zeit zu Zeit unterbrochen durch den einmütigen Schrei aller acht Stimmen: „Alle die Bewohner Kanaans", in wohlweislicher Mischung und Abwechslung von Polyphonem und Homophonem. Der Höhepunkt tritt Takt 43 ein, bei der erstaunlich herausgemeißelten Modulation des e-moll-Stückes nach Cis-dur! Noch übertrumpft wird diese Stelle durch die Takte 57—60: „Durch die Stärke deines Arms", dessen unwiderstehliche Gewalt man Händel aufs Wort glaubt, wenn man die Schlagkraft seiner Akkordsäulen hier erlebt. An dieser Stelle bricht die punktierte Orchesterfigur ab, das Bild des Schreckens ist beendet. Die Stimmung wandelt sich in freudige Zuversicht. Mezzo piano hebt der Chor an: „Sie werden erstarren wie Stein", eine Phrase wie

aus Granit gemeißelt, ihr als Antwort folgend: „Bis hindurch ist dein Volk, o Herr“, in freundlichen, fast pastoralen Klängen. Die Ausgestaltung dieser Gegensätze von der kunstvollsten Art, wiederum die verwickelte Polyphonie abschnittweise unterbrochen durch die homophone Phrase: „Dein Volk, das du erwählt hast“. Nicht zu übersehen die langen Orgelpunkte des Orchesters, in deren sicherer Hut der Chor seine Pilgerschaft antritt: das Bild wallender Scharen, in fester Zuversicht auf den Schutz Gottes. Auf H, E, A breiten sich diese Orgelpunkte aus (Takt 61—80), dann steigen die Bässe in wirkungsvoller Chromatik bis zum Orgelpunkt Cis (Takt 89), der das Ende in e-moll wohl vorbereitet. — Eine Altarie von köstlicher Milde (Nr. 26): „Thou shalt bring them in“ („Bringe sie hinein und pflanze sie auf den Bergen“) bringt idyllischen Wohllaut an rechter Stelle. Die feine Arbeit in der Linienführung der Begleitung fügt einen Reiz mehr hinzu. Wieder meldet sich der Chor mit einem stark profilierten, choralmäßig deklamierten, urkräftigen kurzen Satz (Nr. 27): „The Lord shall reign“ („Der Herr ist König“). Zwei Rezitative bereiten den Schlußchor vor. Mirjams Siegeslied, in begeistertem Ton vom Solosopran angestimmt, vom vollen Chor wiederholt. Der Anfangschor (Nr.14) des zweiten Teils wird hier in vollem Umfang noch einmal aufgenommen, so das Ganze rundend.

Die ganze Anlage von Israel in Ägypten, mit dem Schwergewicht auf den Chören, erinnert an die Oratorien des ersten Klassikers der Gattung, des Carissimi, der 75 Jahre vor Händel schon — in viel kleinerem Maßstabe allerdings — ein starkes Gefühl für das Oratorische, zumal im Chorsatz bewies, etwa in Werken wie Jephtha, Jonas.

Mendelssohn hat 1845 für die Ausgabe der Londoner Händel-Gesellschaft den Orgelpart aus „Israel“ sorgsam ausgearbeitet. Chrysander hat im zweiten Bande seiner „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft“ (1867), S. 249—267, in eingehender Kritik die stilistischen Mängel dieser vom rein musikalischen Standpunkt aus vorzüglichen Bearbeitung nachgewiesen. Dieser Chrysandersche Aufsatz sagt Grundlegendes zur Generalbaßfrage bei Händel und ist für jeden unentbehrlich, der sich des näheren mit dieser Frage abgeben will.

L'ALLEGRO, IL PENSERIOSO ED IL MODERATO (1740)

Dies im Jahre 1740 entstandene Oratorium geht in der Hauptsache zurück auf Miltons berühmte Dichtung: „L'Allegro, il Penserioso". Milton hat hier aus den zwei entgegengesetzten Seiten seines Temperaments heraus, dem „Frohgemuten" und dem „Nachdenklichen" oder „Schwermütigen" eine bunte Fülle Schilderungen von Seelenzuständen, Erlebnissen, Meditationen in einen kostbaren Rahmen gefaßt. Dieser eines Händel würdige poetische Vorwurf erfuhr gleichwohl zum Zweck der musikalischen Fassung eine wohldurchdachte, vorteilhafte Umgruppierung. Während nämlich bei Milton der Frohgemute und der Schwermütige als zwei verschiedene Gedichte einander gegenübergestellt sind, sind sie in Händels Text in eins verschmolzen, indem abwechselnd der Allegro und der Penserioso zu Worte kommen. Dadurch gewinnt der Musiker den großen Vorteil dauernd kontrastierender Stimmungen, während die Dichtung in ihrer ursprünglichen Form den Gegensatz der Stimmungen nur einmal bringt, in so breiten Flächen, daß für die Musik eine monotone Wirkung unvermeidlich gewesen wäre. Charles Jennens hat den Text für Händel hergerichtet. Ob die Neugruppierung ihm gutzuschreiben ist oder auf Händels Verlangen hergestellt wurde, muß dahingestellt bleiben. Aber sehr wahrscheinlich ist es, daß der gebildete Jennens, der Händel auch beim Saul und Messias als Textverfasser wertvolle Dienste geleistet hatte, Händel auf Miltons Dichtung hinwies. Jennens selbst hat zu Miltons Versen einen eigenen dritten Teil hinzugefügt, den „Moderato", den „Gleichgültigen" oder „Mäßigen". Händel erwähnt in einem Brief vom 29. Dezember 1741 aus Dublin beiläufig diese Tatsache. Händel hat bei späteren Aufführungen an Stelle des „Moderato" die kleine Cäcilien-Ode singen lassen.

Die Komposition des Allegro-Oratoriums nahm 17 Tage in Anspruch, vom 19. Januar bis zum 4. Februar 1740. Schon am 27. Februar folgte die erste Aufführung im Lincoln's Inn-Fields-Theater. Zehn neue Sätze fügte Händel zu den Aufführungen 1741 und später hinzu. In London, wie auch 1741—1742 in Dublin, ließ Händel als Ouvertüre zum ersten und zum zweiten Teil

je ein Orchesterkonzert spielen, vor dem dritten Teil legte er ein Orgelkonzert ein. In späteren Jahren ersetzte Händel den auf Jennens' Verse gesetzten Moderato durch die 1739 entstandene Cäcilien-Ode, wohl um Miltons Dichtung nicht zu beeinträchtigen durch Jennens' wohlgemeinte, aber etwas schwächliche Ergänzung. Die in Händels handschriftlichen Exemplaren beigefügten Namen der Sänger bei jedem einzelnen Stück belehren uns darüber, daß kaum ein Händelsches Werk so viele nachträgliche Änderungen aufzuweisen hat, wie dies Oratorium. Im Vorwort zu Band 6 der Gesamtausgabe findet man diese Liste. Eine Anzahl Arien sind vom Sopran zum Contralto, vom Sopran zum Tenor und sogar Baß übergegangen. Die ursprüngliche Besetzung weist einen ungenannten Knaben als Sopranisten auf: The Boy. Außerdem Signora Francesina, Signora Monza, Signore Andreoni (wohl ein Kastrat) im Sopran; Altistinnen fehlten in der ersten Aufführung ganz (erst in den späteren Aufführungen sind Mrs. Cibber, Signora Guadagni in den Altpartien genannt); Tenöre waren Mr. Beard (später Mr. Corf, Mr. Lowe, Mr. Bailey), Bassisten Mr. Reinhold, Mr. Savage. Bei späteren Wiederholungen waren Miß Brent, Miß Edwards, Signora Frasi, Signora Avolio, Mrs. Scott, Signore Passerini, Mrs. Clive, in den Sopranpartien beschäftigt.

Von den meisten der anderen Händelschen Oratorien unterscheidet sich der Allegro dadurch, daß er durchaus nicht um einen dramatischen Kern sich lagert, sondern vielmehr lyrischen Inhalts ist, also eher eine Reihe von Kantaten darstellt. In der Überfülle seiner tonmalerischen Stimmungsbilder, der Naturschilderungen nähert sich dies Werk den Haydnschen Jahreszeiten. Fast könnte man glauben, daß Haydn sich hier die Anregung zu seinem Meisterwerk geholt hat.

Allegro eröffnet das (einer Ouvertüre entbehrende) Werk mit einem Rezitativ: „Hence, loathed melancholy", einer energischen Absage an die Schwermut, musikalisch merkwürdig genug gefaßt als ein harmonisch reiches accompagnato, über ein Motiv im Orchester (Takt 1 zum ersten Male), das die Gebärde des Hinwegschiebens mit der flachen Hand auszudrücken scheint. Der Pensieroso antwortet mit einem zweiten Rezitativ: „Hence, vain deluding joys", das umgekehrt den Frohsinn als trügerische Lust

von sich weist, einem eitlen Tand, dem Spielen der Mückenschwärme in der Sonne ihn vergleicht. Das einleitende Orchestersätzchen malt graziös diesen luftigen Tanz der Mücken.

Allegro preist in einer köstlich frischen Arie die himmelentsprossene Euphrosyne: „Come, come thou goddess fair and free". Nicht besser als mit diesen Worten „fair and free" kann man das Wesen dieser Melodie bezeichnen. An ihr, wie an vielen anderen gerade dieser Partitur kann man deutlich bemerken, was Händel einem Purcell zu verdanken hat, dem er ein ebenbürtiger und geistig selbständiger Nachkomme wurde. Weder deutsch, noch italienisch oder französisch orientiert ist diese Musik, ihre helle Klarheit, ihre leichte Anmut, ihr kerniger Rhythmus ist englisches Eigengewächs. Auch Penserioso ruft seine Göttin Melancholie an: „Come rather Goddess sage and holy", in einer Purcellisch anmutenden Arie, einem Stück edelster Melodie mit wundervollen Einzelheiten, wie z. B. die breit geschwungene, harmonisch so interessante, die „Einsamkeit" so sinnvoll preisende Koloratur auf „solitary".

Seinem Namen Ehre zu tun, stürzt sich Allegro nunmehr in eine Arie von hinreißendem Frohsinn: „Haste ye nymphs and bring with thee jest and youthful jollity". Trübsinn und Sorge werden hinweggefegt mit einem befreienden Lachen: „Laughter, holding both his sides". Die Hände auf beide Hüften aufgestützt, bricht Allegro in ein Gelächter von wahrhaft genialer Realistik aus. (Auf diese Stelle bezieht sich die belustigende Erzählung in des berühmten Sängers Kelly Memoiren [Bd. I, 325], über seine die Hörer so unwiderstehlich packende Wiedergabe dieser Lacharie im Ancient concert des Jahres 1789.) Der Chor, von Allegros Ausgelassenheit angesteckt, singt ihm die Arie nach, sie nach Chorweise variierend, das Lachen nunmehr vierstimmig zum dröhnenden Schall steigernd: eine kunstvolle Polyphonie des Gelächters, die ein geistreiches und entzückendes Unikum der Chorliteratur bildet. Mit dem Menuett Nr. 7: „Come and trip it as you go" ruft Allegro nun zum Tanz, und der Chor nimmt seinen Ruf auf. Sehr fein die durch das c-moll etwas gedämpfte Heiterkeit, die etwas zeremoniöse Grazie dieses Tanzes nach dem ausgelassenen Lachstück. Takt 9, 10 und weiterhin des öfteren die

auf den zweiten Taktteil verschobenen Akzente von recht menuettmäßiger Wirkung. Die nächste Gruppe, Nr. 9, 10, 11, 12 ist wieder dem Pensieroso vorbehalten. Er beginnt in f-moll mit einem melancholischen Rezitativ: „Come pensiveness devout and pure“. Folgt seine kleine Passacaglia: „Come, come and keep thy wonted state, with even step and musing gait“. Dieser „gleichmäßige Schritt und nachdenkliche Gang“ fordert zur Passacaglia heraus: der zweitaktige Baß erscheint fünfmal in As-dur und viermal in f-moll, darüber wölbt sich ein nobler, getragener Gesang. Mit interessanten Varianten wiederholt sich das Rezitativ-Präludium und die Passacaglia (diesmal etwas freier) in den Stücken Nr. 11 und 12 „There held in holy passion“ — „And join with thee“ samt anschließendem Chor.

Ungeduldig erwartet Allegro den Abschluß dieses breiten Ergusses und stürzt sich nun in die jubelnde Arie (Nr. 15) „Mirth admit me of thy crew“. Das Zwitschern der Lerche klingt schon in der Orchestereinleitung an, beherrscht dann besonders den ganzen zweiten Teil in der Begleitung, und auch die Solostimme rivalisiert mit der frohen Sängerin der Felder. Ein köstlich taufrisches Stück. Pensieroso überbietet es noch mit der herrlichen Nachtigallenarie Nr. 17: „Sweet bird, that shunst the noise of folly“, einem der allerschönsten Stücke dieses Typs, den die italienische Oper und Kantate des 18. Jahrhunderts mit so besonderer Vorliebe behandelt hat. Allerdings gehört eine Gesangsvirtuosin erster Güte zur mühelosen Bewältigung dieser Ketten von Trillern, Sprüngen, Läufen, Schluchzern, die sich mit dem virtuosen Flötensolo zu einem kunstvollen, kostbaren Duett mischen. Der Mittelsatz bringt Kontrast. Der Mond steigt am Himmel auf, ein Stück geruhsamen Gesanges, von romantisch farbiger Harmonik erfüllt: die Gesangstimme klimmt langsam in der chromatischen Tonleiter in die Höhe von e bis zum hohen a, eine Undezime. Ein Seitenstück zu Luca Marenzios wundervollem Madrigal vom Jahre 1599: „Solo e pensoso“ mit seiner erstaunlich harmonisierten chromatischen Skala, einem Vorläufer der Wagnerschen Erda-Harmonien.

Allegro läßt nun das Jagdhorn erschallen: „Mirth admit me of thy crew, to listen how the hounds and horns“. Das Stück greift

in Klang und Empfindung gewissen romantischen Spezialitäten des 19. Jahrhunderts vor, Jagdstücken, wie man sie etwa bei Marschner oder Mendelssohn findet. Sowohl Gesangstimme wie Begleitung sind auf die frisch-fröhliche Jagdhornfanfaren-Melodik eingestimmt.

Penserioso antwortet in seiner kurzen, kavatinenmäßigen Arie: „Oft on a plat of rising ground I hear the far off curfew sound" mit einem malerischen Stimmungsbild: das Geläut tiefer Glocken (im Baß) aus der Ferne herüberschallend über einen leicht bewegten weiten Wasserspiegel stellt der Meister dar durch eine gleichmäßige Figuration der höheren Stimmen in Achteln, mit untergelegten Orgelpunktbässen, abschnittweise.

Ein artiges Tonbild mischt Penserioso aus dem Zirpen der Grille und dem Hornruf des Nachtwächters in seiner breit ausgeführten Arie: „Far from all resort of mirth". Man denkt an die Genremalerei gewisser niederländischer Meister, die Händel, dem Kenner und Sammler von Gemälden, sicher nicht fremd waren. Eine reizende pastorale Siziliane: „Let me wander, not unseen" leitet Allegros neuen Auftritt ein. Besonders eigenartig in der Gestaltung seine folgende Arie: „Straight mine eye hath caught new pleasures" („Neue Freude schaut mein Auge"). Sie beginnt als ein leichtfüßiges, anmutiges Tanzlied, mischt in den Koloraturen pastorale Schalmeienwendungen ein, kommt im dritten Abschnitt zu höchst wirksamer Gipfelung durch interessante Verwicklung der Harmonik und durch dynamische Steigerung. Nun folgt ein seltsames Rezitativ für Sopran oder Baß ad libitum: „Mountains on whose barren breast", ein Stückchen Landschaftsmalerei: der Felsen starres Haupt, die blühenden Auen, Bach und Fluß, hoch getürmte Burg und Zinnen skizziert der Meister hier sinnfällig mit charakteristischen Tönen. Nach diesem Trio-Rezitativ folgt das Tanzlied da capo. Kaum minder originell und überraschend ist Allegros Abschluß des ersten Aktes, die Arie mit Chor: „Or let the merry bells ring round". Sie beginnt mit der musikalischen Schilderung des Erntefestes. Mit den Skalenfiguren der Glockenspiele von den Kirchtürmen herab mischt sich der lustige Geigenton (the jocund rebecks sound) zu einer lebhaften, ländlichen Tanzmusik. Der Chor verstärkt die

Weise mit vollem und wuchtigem Klang. Ganz überraschend jedoch endet der Chorsatz in plötzlichem Übergang vom forte zum piano mit einer Schlummermusik: Das Fest ist vorbei, die Tänzer verkriechen sich in ihr Federbett und schlafen ermüdet ein, gewiegt vom „whispring wind", vom Murmeln des Windes, das man im Orchester hört. Im leisesten pianissimo verklingt das Stück in der Tiefe, selbst der Wind ist still geworden, alles ist entschlummert.

Zu Beginn des zweiten Teils verliert sich Penserioso in nächtliche Meditationen über die antike Tragödie, die alten Heldensagen; ein musikalisch wenig ergiebiger Stoff, dem Händel mit einer würdevollen, nachdenklichen fis-moll-Arie: „Sometimes let gorgeous tragedy" immerhin einige Seiten abgewinnt. Seltsam barock erscheint Penseriosos Arie mit konzertierendem Cello: „But oh sad virgin", eine Huldigung „An die Musik", deren Macht durch Orpheus' Sang einst Pluto eiserne Tränen entlockte. Die abenteuerlich-überschwängliche Koloratur macht das Stück nur erlesenen Virtuosen zugänglich. Eingänglicher Allegros Schilderung des geschäftigen Treibens in einer volkreichen Stadt: „Populous cities please me then". Ergötzlich malt der Chor mit seinem „busy, busy, hum" rastlos wogendes Gewühl; weiterhin folgt die einfache, aber plastische Darstellung der zum Turnier aufziehenden Ritter, in einem graziösen Allegretto-Sätzchen macht sich der Chor der zuschauenden Damen bemerkbar. Musikalisch noch wertvoller Allegros Arie: „There let Hymen oft appear", ein Stück geschliffener Kabinettkunst in der Plastik seiner Motive, der Feinheit seiner Polyphonie, der Lebendigkeit seiner Rhythmen, seinem fast scherzhaften Frohsinn, der eleganten Beweglichkeit seines moto perpetuo. „Pomp and feast and revelry, with mask and antique pageantry" drückt es vortrefflich aus.

Ein Gegenstück dazu singt Penserioso, die As-dur-Kanzone: „Hide me from days garish eye", die das Summen der Bienen, das Murmeln der Quelle in der Begleitung zu einem entzückenden Klangbild verwertet. Eine Art Strophenlied. Dreimal erscheint die Melodie, mit charakteristischen Varianten in ihrer linearen Gestaltung und in der Begleitung. Allegro enthüllt seine literarischen Neigungen in einer „pomposo"-Arie: „I'll to the

well trod stage anon". Händel zieht sich mit Anstand aus der heiklen Aufgabe, die Sehnsucht nach einem Lustspiel Ben Jonsons und Shakespeares in Töne zu fassen: eine rüstige Marschmusik von hellem Klang und innerer Lebendigkeit. Auch weiterhin bleibt Allegro bei antiquarischen Ergüssen in den Arien: „And ever against eating cares lap me in soft Lydian airs" und „Orpheus self may heave his head". Die erste Arie, wirklich sanft melodisch im wiegenden $\frac{3}{8}$-Takt, nur daß Händel sich nicht an die lydische Tonart gehalten hat, mit hübschen Einzelheiten, wie die gewundenen Koloraturen in Gesang und Begleitung und der lange Halteton bei der Stelle: „with many a winding bout of linked sweetness long drawn out". Die andere Arie gewandt und fließend, aber nur Mittelgut. Auch die Arie „Those delights if thou canst give" samt dem zugehörigen Chor mit ihrem Trompetengeschmetter zwar sorgsam gearbeitet, aber kaum mehr als ein typisches Stück, mehr Handwerk als Kunst.

Penserioso beschließt den ganzen zweiten Teil mit einer ausgedehnten kirchlichen Szene. Er ist in der Klosterkirche (Rezitativ). Die Orgel braust (kleiner Chorsatz). Er versinkt in andächtige Meditation. Die Arie: „May at last my weary age find out the peaceful hermitage", fügt in kunstvoller Polyphonie Stimme zu Stimme über jenes typische (von Busoni aufgewiesene) kontrapunktische „Urmotiv" mit seiner aufsteigenden Quarte und dem Vorhalt Quart vor Terz. Wenn vollends der Chor hinzutritt: „These pleasures melancholy give", dann entwickelt sich in der kunstvoll gebauten Doppelfuge eine wahrhafte Apotheose der Melancholie (wieder klingt überall das „Urmotiv" hindurch): d-moll; dunkle Schatten, schwärzlich, violett, bräunlich; edler Gesang voll Weichheit trotz Fülle des Klanges; gedämpfte Inbrunst; feierlicher Ernst.

Der dritte, kürzeste Teil, dem „Genügsamen" (Moderato) in den Mund gelegt, verzichtet auf die gegensätzlichen Stimmungen des Allegro und Penserioso. In einem halben Dutzend Stücken sucht Händel der „Mäßigkeit" so viel abzugewinnen als einem so unmäßig veranlagten Individuum, wie er es war, überhaupt möglich ist. Dem Preis der „Moderation" ist eine interessant geformte Gruppe gewidmet, bestehend aus:

1. Aria („Come with native lustre shine“).
2. Rezitativ als Triomittelsatz.
3. Chor als Variante der Aria, da capo.

Die Arie wie der Chor ungemein stattlich und würdevoll in ihrem Sarabandenrhythmus, der fein ziselierten Orchesterbegleitung mit ihren punktierten Rhythmen, ihren Schnellern und Schleifern. Wirkungsvoll und geistreich, wie das Rezitativ zwischen Arie und Chor gestellt ist, so daß es nicht ein Stück für sich bildet, sondern aus der Arie herauswächst und in den Chor unmittelbar hineinführt. Auf tanzmäßige Rhythmen sind auch die folgenden Arien gestellt, der Soprangesang: „Come with gentle hand“, der an interessanter Rhythmik und Plastik der melodischen Linie noch übertroffen wird von der $\frac{6}{4}$ mit $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{2}$-Takt so wirksam mischenden Arie: „Each action will derive new grace“. Von der phantasievollen Tonmalerei der ersten beiden Hauptteile hat allerdings der Moderato kaum etwas aufzuweisen. Die trockenen, wennschon kultivierten Verse von Jennens boten Händel wenig Anregung, und er half sich eben mit jenen tanzmäßig rhythmisierten Melodien, an deren Behandlung er seine große Kunstfertigkeit setzte. Mit stärkeren Klangreizen wartet das Duett: „As steals the morn upon the night“ auf. Reizvoll die wiegende Begleitung, die in mannigfachen Varianten, bald im Baß, bald in Oberstimme, bald in beiden das ganze, lange Stück durchzieht; Oboe und Fagott melodieführend, die Streicher zumeist in mannigfachen Varianten interessant figuriert. Mit einem vierstimmigen Chor: „Thy pleasures, moderation give“ beschließt Händel das Werk. Ein Stück von beträchtlicher Satzkunst, ein Mittelding zwischen Fuge und motettenartiger Choralbearbeitung über den Choral: „Erhalt' uns Herr bei deinem Wort“.

DER MESSIAS (1741)

Unter den Werken Händels kommt dem Messias ein ganz besonderer Vorrang zu, ist er doch dasjenige Werk, das für die weitesten Kreise, über die ganze Kulturwelt hin, mit dem Begriff Händel identifiziert ist. Dem Messias verdankt Händel seinen Weltruhm, seine ungeheure Popularität. Nur ganz wenige Tonwerke,

etwa Haydns „Schöpfung“, Beethovens Fünfte Sinfonie, sind in Hinsicht der genannten Dinge dem Messias an die Seite zu setzen. Die Geschichte der Entstehung und Vorbereitung des Messias ist an anderer Stelle dieses Buches (S. 192 ff.) erzählt worden.

Zum Studium des Händel-Stils, der Händelschen Aufführungspraxis ist gerade der Messias besonders geeignet. Das entscheidende Material dazu ist von Chrysander vorgelegt worden. Um der Ratlosigkeit der zahlreichen, von Mozarts Zeiten an unternommenen Bearbeitungen zu steuern, hat Chrysander zunächst einmal eine authentische Partiturausgabe zusammengestellt, die als Band XIV der großen Händel-Ausgabe im Jahre 1902 kurz nach Chrysanders Tode von Max Seiffert der Öffentlichkeit übergeben worden ist. Die alte gedruckte Originalpartitur, die Quelle aller früheren Bearbeitungen, ist unzulänglich, da Händel im Laufe der Jahre viele, zum Teil wichtige Änderungen vornahm, die in ihr nicht verzeichnet sind. Chrysanders authentische Partitur stützt sich nicht auf diesen alten Partiturdruck, sondern auf Händels Messias-Autograph und die verschiedenen geschriebenen „Handexemplare“ Händels, die sich in Hamburg, London, Tenbury befinden. Dazu kommen die lange verschollenen, erst gegen 1890 wieder aufgefundenen Originalstimmen zum Messias, über deren Bedeutung sich Chrysander in einem Aufsatz des Jahrbuchs der Musikbibliothek Peters für 1895 ausgesprochen hat. Auf Grund dieses umfangreichen Materials gelangte Chrysander zu vielen neuen Lesarten, die den alten gegenüber als korrekt gelten müssen.

Der Text (von Jennens zusammengestellt) schildert weder, wie fast alle anderen Händelschen Oratorientexte, eine dramatisch bewegte Handlung, noch bringt er eine Reihe lyrischer Stimmungsbilder in kantatenmäßiger Fassung. Er besteht nur aus Bibelsprüchen, aus den Prophetenbüchern, den Psalmen des Alten Testaments, den Evangelien des Neuen Testaments ausgewählt, im Hinblick auf den Messias, den Erlöser. Der erste Teil behandelt die Ankündigung des kommenden Messias, der zweite Teil seine Leiden, seinen Tod, Auferstehung, die Verbreitung seiner Lehre, der dritte Teil die Überwindung von Leid und Tod, die Erlösung der Welt durch den Heiland. Der biblische Text, der dogmatisch kirchliche Inhalt des Messias hat in aller Welt, wo man sonst von

Händel wenig wußte, den Glauben fest eingepflanzt, daß Händel gleich Palestrina und Bach ein kirchlicher Komponist sei. Diese Annahme ist ganz falsch, nicht einmal durch den Messias selbst zu stützen. Der Messias findet nicht, gleich Palestrinas Messen, Motetten und Bachs Kantaten, seine Stelle im kirchlichen Gottesdienst, in der Liturgie. Obschon kirchlich religiös durch seinen Geist, hat er mit der Liturgie nichts zu schaffen. Noch weniger „kirchlich" sind die eigentlichen Händelschen Oratorien, die durch ihre dramatische Fassung sich vom Kirchlichen noch viel weiter entfernen.

Bauen alle diese Oratorien auf italienischem Grund, so nutzt der Messias im Gegensatz zu ihnen altes deutsches Erbgut: die deutschen Passionen und Kirchenkantaten mit ihrer schlichten Herzlichkeit, ihrem beseligenden Glauben klingen hier aus den Jugendjahren bei Händel nach, mit einer überwältigenden und rührenden Innerlichkeit, die in solcher Stärke nur in seligen Kindheitserinnerungen wurzeln kann. Daher auch die Gefühlswirkung des Messias: nicht die bewundernswerte Kunst, nicht der Geist des Künstlers wird den ungezählten Millionen klar ersichtlich, die seit fast zwei Jahrhunderten sich am Messias erbaut haben; der anheimelnde Ton, die rührende Reinheit und Schönheit dieser Weisen, die unbeirrbare Stärke des Vertrauens auf seinen Erlöser, dies alles spricht aus Händels Klängen so einfach, so unwiderstehlich und überzeugend auch zu den Einfältigen im Geiste, wie sonst aus keinem Werk der gesamten musikalischen Kunst, nicht einmal bei Bach.

Dies monumentale Hauptstück der christlichen Musik leitet Händel ein mit einer zweiteiligen Ouvertüre, nach dem üblichen Aufbau: ein stattliches, feierliches Grave, in zweimal zwölf Takten sich ausbreitend, auf dem phrygischen Schluß wie fragend verweilend, führt auf die natürlichste Art, gleichsam als Antwort und als nähere Erläuterung die Fuge ein, die den Hauptteil der Ouvertüre ausmacht. Trotz des vorherrschenden e-moll hat sie nichts Trübes, Melancholisches, Grübelndes, sondern sie geht mit rüstiger Heiterkeit auf ihr Ziel los. Das gis im zweiten Takt des Themas durchbricht schon die strenge e-moll-Tonalität; einer breite G-dur-Fläche in der Mitte sorgt für weitere Aufhellung.

Der erste Hauptteil, die „Verkündigung“, beginnt mit einem jener ergreifenden Arioso-Rezitative, an denen gerade der Messias so reich ist. Für dies Rezitativ Nr. 1 „Comfort ye“ („Tröstet Zion“) griff Händel auf Skizzen seiner frühesten Hallenser oder Hamburger Jahre zurück. Das helle, tröstliche E-dur des Rezitativs behält auch die Arie Nr. 2 bei: „Every valley“ („Alle Tale“), die in breiter Entfaltung melodischen Flusses ruhevoll ihre Bahn dahinzieht. Lebhafter pulsiert der erste Chorsatz, Nr. 3: „And the glory of the Lord“ („Denn die Ehre des Herrn“), ein meisterlich gefügtes Stück freier Polyphonie in Tanzrhythmen. Vier Motive machen das thematische Material aus:

1. And the glory of the Lord (Takt 11).
2. Shall be revealed (Takt 17).
3. And all flesh see it together (Takt 43).
4. For the mouth of the Lord hath spoken it (Takt 51).

Zu mannigfachen Kombinationen verbinden sich diese vier Motive.

Zwei mächtige Stücke pathetischen Charakters in der pathetischen Tonart d-moll wirken sich nunmehr aus. Das Baß-Rezitativ Nr. 4: „Thus saith the Lord“ („So spricht der Herr“) bewegt sich in großen Intervallen, holt malerische Wirkung aus den Koloraturen, die nach alter madrigalischer Art das Wort „shake“ illustrieren. Folgt die Baßarie Nr. 5: „But who may abide“ („Wer mag den Tag seiner Zukunft erleiden“). Die neue Chrysandersche Partiturausgabe verzeichnet nicht weniger als drei verschiedene Fassungen dieser Arie, die nach Händels Weisungen für andere Stimmgattungen in bestimmte Tonarten zu transponieren sind, so daß man diese Arie auf sechsfache Weise singen kann. Ein Beweis, wie viel Gewicht Händel auf das Stück legte, das Chrysander in seiner — bisweilen auf Kürzung gar zu radikal bedachten — Bearbeitung samt dem Chor Nr. 6 ganz wegläßt. Ein breites melodisches Larghetto im Sizilianenrhythmus und ein feurig bewegtes Prestissimo wechseln mehreremal miteinander ab. Das Prestissimo ist natürlich nicht im modernen Sinn aufzufassen,

und würde nach gegenwärtigem Gebrauch etwa als Allegro zu bezeichnen sein. Gerade in diesen bewegten Teilen flammt das Händelsche Temperament zündend auf. Der Chor Nr. 6: „And he shall purify“ („Er wird sie reinigen“) geht in seinem Fugenthema auf eine Buxtehudesche Orgelfuge zurück. Auch in seinen italienischen Duetten (Nr. XV, S. 119 der Ges.-Ausg.) hatte Händel dasselbe Thema schon einmal verwendet. Zweiteilig. Jedesmal gipfelt ein verwickelt fugierter Teil in dem machtvoll homophonen Abschluß: „that they may offer unto the Lord“ („Daß sie dem Herrn Opfer darbringen“) mit einer gewaltigen, hochfeierlichen Klangentfaltung. Die Arie Nr. 8 und der Chor Nr. 9 bilden eine durch dasselbe Thema zusammengehörige Gruppe. Die Altarie: „O thou that tellest good tidings to Zion“ („O du die Wonne verkündet in Zion“) spricht die Freude mehr individuell aus, in breiteren Wendungen variiert, der Chor Nr. 9 mehr zusammengefaßt, knapper, schlagender. Das Altsolo, von einer verklärten, beseligten Schönheit umstrahlt, gehört zu Händels köstlichsten Eingebungen. Chrysander hat in seiner Fassung die Fehler der früheren Bearbeiter richtiggestellt, die in einer Überladung mit kontrapunktierenden Figuren bestehen (Takt 10—12, bei den Stellen „Steig’ empor zur Höhe der Berge“, „Ruf’ aus dein Wort mit Macht“, „Er kommt, dein Gott“). Eine den älteren Bearbeitungen fehlende Gesangskadenz am Schluß: „Die Herrlichkeit des Herrn geht auf über dir“, wäre durchaus angebracht. Prachtvoll, wie von mildem Licht umglänzt übrigens die Unterdominantwendung nach G-dur bei diesen Worten (16 Takte vor dem Schluß), die sich an der nämlichen Stelle des Chors Nr. 9 mit noch gesteigerter Wirkung wiederholt: Thematische Bindung auch zwischen dem Baß-Rezitativ Nr. 10 und der Arie Nr. 11, die beide auf einer chromatisch sich hin und her windenden Figur sich aufbauen. Das Rezitativ: „Behold, darkness shall cover the earth“ („Blicke auf, Dunkel bedeckt die Erde“) ist ein accompagnato von einem mystischen Klang, wie man ihn sonst bei Händel nicht sucht. Sehr wahrscheinlich, daß in beiden Stücken sowohl die Tonart h-moll, wie auch das chromatische Motiv sich auf das Dunkel der Nacht beziehen, die den Dingen die klaren Umrisse wegnimmt. Beiden Stücken gemein-

sam auch ein Augenblick der Aufhellung, in der Mitte. Im Rezitativ bei den Worten: „but the Lord shall arise“ („Doch über dir geht auf der Herr“), in der Arie an der Stelle: „Es siehet es ein großes Licht“, nur daß in der Arie diese Dur-Episode sich mit wunderbarer Wirkung des öfteren geltend macht. Diese Arie: „The people that walketh in darkness“ („Das Volk, das im Dunklen wandelt“) ist oft mißverstanden worden, wegen der Unison-Notierung des Originals. Sie ist aber durchaus nicht als einstimmig zu verstehen, sondern verlangt eine reiche Generalbaßausführung des chromatischen Basses, die in überraschender Weise eine nahe Verwandtschaft klarlegt zwischen dem harmonischen Reichtum dieser Arie und dem gleichfalls in h-moll stehenden Eingangschor der Bachschen h-moll-Messe. Auch Mendelssohn zeigt in manchen Partien seiner berühmten Klavierfuge in e-moll eine kenntliche Nachwirkung der genannten Bachschen und Händelschen Stücke. Recht beachtenswert, wennschon meistens übersehen, ist auch die in Chrysanders neuer Partitur mitgeteilte eigenhändige Phrasierung der Baßfigur: legato mit scharfem staccato gemischt, nicht durchwegs legato, wie meistens gespielt wird. Händels Absicht verfehlen nach Chrysanders Meinung die älteren deutschen Bearbeitungen wieder bei der Stelle: „Die da wohnen im Schatten des Todes“. Die in den Klavierauszügen über dem Orgelpunkt angebrachten reichen Harmonien wären nach Händelscher Praxis durch wenige Klavierakkorde beim Wechsel der Harmonie zu ersetzen. Am Schluß wäre eine Kadenz einzulegen, für die Händel in der Mitte bei den gleichen Worten „have seen a great light“ ein Muster gibt. Nur müßte die zweite Kadenz noch glanzvoller zu gestalten sein, im Sinne einer Steigerung. Händel schreibt in dieser Arie auch „senza ripieni“ vor, d. h. also nicht das volle Streichorchester.

Der berühmte Chor Nr. 12: „For unto us a child was born“ („Denn es ist uns ein Kind geboren“) schöpft seinen thematischen Stoff wiederum aus einem italienischen Duett Händels („No, di voi non vo fidarmi“, Nr. XVI, S. 122). Das reizend spielerische, fein ziselierte Stück ist von köstlicher Klangwirkung. Zwischen die anmutig geschlungenen Tongewinde schlägt es viermal wie mit Donnergewalt dazwischen bei den Worten: „Wonderful, coun-

sellor, the mighty God" („Wunderbar, Herrlichkeit, der starke Held, der Ewigkeiten Vater, der Friedefürst"). Die packende Wirkung dieser Abwechslung von Polyphonie und Homophonie ein echt Händelscher Zug.

Es folgt ein Orchester-Intermezzo, jene köstlich primitive „Sinfonia pastorale" mit ihren dreitaktigen Echophrasen, die wohl von römischen Jugendjahren her der gereifte Meister aus der Erinnerung heraufbeschwört: die „pifferari" aus den Abruzzen mit ihrer ländlichen Dudelsackmusik hatte Händel wohl in Italien gehört, wie ja diese italienischen Hirtenweisen noch bis auf Berlioz und spätere in der Musik nachgewirkt haben. Die Chrysandersche Bearbeitung verkürzt dieses Pastorale um die größere Hälfte, weil es in Händels letztem Handexemplar des Messias gestrichen ist. Trotzdem hielte man sich besser an die frühere Fassung Händels, um das urwüchsig frische Stück nicht zu verstümmeln. Streichorchester, senza ripieni, Fagott, Harfe, Orgel ist nach Chrysander die angemessene Instrumentierung.

Das kleine Rezitativ Nr. 14: „There were shepherds" („Es waren Hirten beisammen") mit dem dazu gehörigen Arioso gewinnt an Klangreiz, wenn man gemäß Chrysanders Vorschlag das Rezitativ nur mit Cembalo und Solo-Violoncell begleiten läßt, und mit dem Streichquartett erst bei der Stelle: „Und siehe der Engel des Herrn trat zu ihnen" gleichsam (wie Bach in den Reden Jesu der Matthäuspassion) eine Gloriole, einen Heiligenschein hineinleuchten läßt. Weiterhin kommen noch Harfe und Cembalo hinzu. Dieses schöne, weihnachtlich gestimmte Stück (Händel hat es in einem Handexemplar durch eine ganz neue Sopranarie ersetzt) führt auf das glücklichste jenen hellaufjubelnden Chor Nr. 15 ein: „Glory to God" („Ehre sei Gott"), der wie eine musikalische Übersetzung köstlicher Bilder eines Memling oder Fra Angelico anmutet. Gewöhnlich gibt man ihm ein forte als Grundfarbe. Händel hat jedoch eigenhändig bei diesem Chor bemerkt: „da lontano e un poco piano". Demgemäß behandelt Chrysander den Chor im Sinne eines mächtigen crescendo: der Halbchor setzt mp ein, im zehnten Takt tritt der zweite Halbchor alternierend mit mf ein, dann wächst die Tonstärke bis zum ff. Hier zum ersten Male im Messias werden die Begleitinstru-

mente in ihrer gesamten Masse vereinigt, nämlich Streicher, Oboen Fagotte, Trompeten, Posaunen, Harfe, Cembalo, Orgel, die Blasinstrumente sogar in ganzen Chören, bis zu sechs Oboen und Fagotten oder mehr, vier bis fünf Trompeten und Posaunen, je nach der Größe des Chors. Die glänzende Sopranarie Nr. 16: „Rejoice" („Erwach' zu Liedern der Wonne"), hell, freudig, schwungvoll mit ihrem sanft fließenden, beschaulichen Mittelteil („Er ist der rechte Helfer") gewinnt an Schlagkraft durch Kürzung des dritten da capo-Teils. Eines der berühmtesten Stücke des Messias, die in ihrer sanften Schönheit so rührende Sopranarie Nr. 18: „He shall feed his flock" („Er weidet seine Herde") teilt Chrysanders Partitur in einer späteren, im Hamburger Handexemplar von Händel eingezeichneten Fassung mit, die vor der bekannten Fassung manchen Vorzug hat: das Sopransolo in B-dur wird ersetzt durch einen Wechselgesang zwischen Alt und Sopran in F-dur und B-dur. In der Gattung der gesangreichen Sizilianen hat dies herrliche Stück nicht viele seinesgleichen. Der Chor Nr. 19: „His yoke is easy" („Sein Joch ist sanft") geht wiederum zurück auf eines der frühen italienischen Duette (Nr. XV, S. 116: „Quel fior' che all' alba ride"). Seine Herkunft von der Kammermusik verleugnet das fein durchgearbeitete, kostbare Stück nicht: es arbeitet fast durchwegs mit dem „durchbrochenen" Satz, dem belebten und anmutigen Wechselspiel der Stimmen. Alle vier Stimmen klingen fast niemals zusammen, bis auf den Schluß, der sich nun auch mit herrlicher Fülle und Würde des Klanges majestätisch wölbt.

Der zweite Teil des Messias beginnt mit der Leidensgeschichte Christi. Der Chor Nr. 20: „Behold the lamb of God" („Sieh, das ist Gottes Lamm") zeigt das Ereignis eindringlich und ergreifend, nicht irgendwie in Tönen malend, die Kreuzigung illustrierend, sondern wirksam nur durch den Ton des Mitgefühls, eindringlich durch die vielen Eintritte des Motivs im belebten Dialog der Chorstimmen. Wir hören gleichsam die Stimmen der Zuschauer, die schmerzlich erregt und voller Mitgefühl einander zurufen. Das kostbare Stück ist in bewundernswerten Proportionen in freier Polyphonie aufgebaut: Zweimal 16 Takte, jeder dieser beiden Teile polyphon beginnend und homophon abschließend. Ebenso

einfach wie plastisch wirkungsvoll die Modulation: g-moll — F-dur — g-moll — Es-dur — g-moll, mit einer prachtvollen, erhaben klingenden dorischen Wendung bei der Schlußkadenz: das C-dur in der g-moll-Folge, drei Takte vor Abschluß des Chorteils.

Die von jeher vielbewunderte Altarie Nr. 21: „He was despised" („Er ward verachtet") erscheint in Chrysanders neuer Partitur in einer zweiten Fassung für Sopran. Eine Anzahl kleiner Trillerverzierungen, in den Violinstimmen von Händel handschriftlich angegeben, fehlen in allen Bearbeitungen; sie wären nach der neuen Partitur einzufügen. Chrysanders Bearbeitung gerade dieser Arie (in Seyfferts Klavierauszug) ist bedeutsam, weil sie zeigt, wie im Händelschen Sinne die Wiederholung beim da capo stilvoll und interessant zu variieren sei, so daß der letzte Teil nicht als eine überflüssige öde Wiederholung des ersten erscheint, sondern im Ausdruck gesteigert als unentbehrlicher Höhepunkt. Auch diese Arie wahrt den erzählenden Ton. Ihre melodischen Akzente sind von einer rührenden Teilnahme durchzittert; das Orchester wetteifert mit der Solostimme in lebendig erfaßter dialogischer Erzählung. Erlesene harmonische Wirkungen färben das zugrunde liegende Es-dur charakteristisch und ausdrucksvoll um, so z. B. Takt 7, 18, 22, 23, 31 die wehklagende Phrase (auf das Wort „grief") mit ihren tiefdunklen Schattierungen in es-moll, b-moll, die wirkungsvollen Ausweichungen nach f-moll, g-moll, Takt 25—27. Der Mittelsatz mehr dramatisch erregt, spannender im Ton, durch die gesteigerte Intensität der Gesangsdeklamation, durch die Orchesterbegleitung auf der punktierten Sechzehntelfigur. Man kann sie, wenn man will, als tonmalerischen Ausdruck der Geißelhiebe ansehen. Sie ist jedoch, davon abgesehen, ein typisches Händelsches Ausdrucksmittel, dessen er sich des öfteren bedient zum Ausdruck eines heftigen Affekts, oder auch um den Eindruck der Macht und Erhabenheit zu geben. In diesem letzteren Sinne, im langsameren Tempo, liegt die nämliche rhythmische Figur dem Chor Nr. 22 zugrunde: „Surely, he has born griefs" („Wahrlich, er trug unsere Qual"). Wie ein gewaltiger Ausbruch der Volksmenge, mit packender Intensität deklamiert, durchbebt von dem schmerzlichen Mitgefühl der Masse. Für solche Aufgaben hat Händel eine Art des homophonen Satzes, die

niemals an Wucht und Eindringlichkeit übertroffen worden ist. Man lasse den gewaltigen Aufschrei zu Anfang auf sich wirken, die mächtigen Akkordsäulen in der Mitte (Takt 14—19). An Gefühlswerten ist diesem packenden Stück der folgende Chor Nr. 23 kaum ebenbürtig. Der Text: „And with his stripes we are healed" („Durch seine Wunden sind wir geheilet") bietet der Ausdrucksmusik nicht gerade viele Anhaltspunkte, und so begnügt sich Händel mit einem allgemein pathetisch gehaltenen Ton, mit einem würdevollen Ernst und einer meisterlich gebauten, klar gegliederten Doppelfuge. Als drittes Stück dieser großen Chorszene folgt Nr. 24: „All we like sheep have gone astray" („Der Herde gleich floh'n wir zerstreut"). Der Chor holt sein thematisches Material aus einem schon erwähnten italienischen Duett (Nr. 16, S. 127). Das Stück gehört zur Gattung der fein ziselierten, aus mehreren kontrastierenden Motiven im lebendigsten Wechselspiel gehaltenen Chöre. Die Plastik der vier Hauptmotive:

1. All we like sheep (starke Akkordsäulen in Vierteln),
2. Have gone astray (wie suchend umherirrende Achtelfigur),
3. We have turned (auf engem Raum laufende Sechzehntelfigur),
4. Every one to his own way (wie Hammerschläge auf einem Ton deklamiert in Achteln, Vierteln, halber Note),

versteht Händel auf meisterliche Art auszunutzen bei den vielfachen Kombinationen dieser Motive, in immer aufs neue überraschenden Klanggebilden. Man beachte z. B. die Art, wie die verschiedenen Notenwerte $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ gegeneinander ausgespielt werden, wie gegen den Schluß die $\frac{1}{16}$-Bewegung vorherrschend wird, nicht nur im Chor, sondern auch im Orchester, wie diese lebhafte Bewegung angehalten wird, und schließlich der stupende Schluß das Stück gewaltig erhaben krönt: der göttliche Hauch weht in dem wundervoll getürmten Stimmgefüge: „And the Lord hath laid on him the iniquity of us all".

Der großen Chorszene mit ihren drei Abteilungen folgt als willkommener Klangkontrast das kleine, mit Streichern akkompagnierte Rezitativ Nr. 25: „And they that see him laugh". Die üblichen Ausgaben teilen dies Stück dem Sopran zu, Chrysander

in Übereinstimmung mit dem Händelschen Autograph dem Tenor. Den folgenden Chor Nr. 26: „He trusted in God“ („Er trauete Gott“) kürzt die Chrysandersche Ausgabe etwa um die Hälfte, indem sie den ganzen mittleren Teil (Takt 20—54) überspringt. Sie macht so aus einer regelrecht entwickelten Fuge ein kurzes Fugato, so dem Stück die Wucht eines gedrungenen Aufbaus gebend, allerdings auf Kosten des geistvollen Details. In der gekürzten Fassung kommt die Realistik dieses Tonstücks noch stärker zur Geltung: höhnend singt der Troß der umstehenden Söldner dem Gekreuzigten zu. Der Ton des angemessenen Vortrags ist der Situation anzupassen. Man wird an die unsentimentale Sachlichkeit alter deutscher Holzschnitte der Passion erinnert. Etliche der kostbarsten Stücke drängen sich nunmehr in dichter Folge. Das Rezitativ Nr. 27: „Thy rebuke hath broken his hearth“ („Deine Schmach bricht ihm sein Herz“) verwendet zum Hintergrund seiner von innigstem, schmerzerfülltem Mitgefühl durchzitterten Deklamation eine Harmonik von ausdrucksvollster Freizügigkeit: As-dur, f-moll, g-moll, e-moll, E-dur, a-moll über F-dur, Es-dur nach d-moll, und schließlich nach h-moll. Mit wie ergreifendem Akzent der musikalischen Rede hebt sich die Phrase: „Aber da war keiner, der da Trost dem Dulder gab“ als Mittel- und Höhepunkt heraus! Chrysander teilt dies Sopran-Rezitativ wiederum dem Tenor zu, gibt auch an, wie der Sänger durch die im Händel-Stil ihm zugestandenen Freiheiten der Wiedergabe das Rezitativ so ausgestalten kann, daß es an Ausdruckskraft die hingeschriebenen Stütznoten noch zu übertreffen vermag. Ein Vergleich der älteren Klavierauszüge mit dem Chrysander-Seiffertschen wird diesen Punkt klarmachen. Auch auf die Arie Nr. 28: „Behold and see“ („Schau hin und sieh“) bezieht sich dieser Hinweis. So klein das Stück, so schwer wiegt seine Intensität. Brahms hat von hierher sich die Anregung geholt, die ihm den Anfang der e-moll-Sinfonie eingab; selbst die Tonart e-moll ist übereinstimmend. In dieser Arietta, so sollte man sie wohl nennen, berührt sich Händel mit dem rührend primitiven Ton älterer Meister des 17. Jahrhunderts, wie Schütz und Carissimi.

Dem Tenor übergibt Chrysander in Übereinstimmung mit Händels ursprünglicher Festsetzung auch das Rezitativ Nr. 29: „He was cut off" („Er ist dahin") und die Arie Nr. 30: „But thou didst not leave his soul in hell" („Doch du ließest ihn im Grabe nicht"). Dadurch wird die Tenorpartie bereichert gegenüber dem gemeinhin übermäßig bevorzugten Sopranpart, und es wird zwischen den Solostimmen ein besseres Gleichgewicht hergestellt. Mit dieser Arie Nr. 30 vollzieht sich der Übergang aus der Passions- und Trauerstimmung der vorhergehenden Reihe von Stücken zu dem Jubelton der folgenden, die Auferstehung behandelnden Stücke. Gerade durch die Mannigfaltigkeit der Stimmungen erhält der Messias seine außerordentliche Eindringlichkeit, und es ist eine reizvolle Aufgabe zu verfolgen, wie Händel diese Stimmungskomplexe kontrastiert, durch Überleitungen vermittelt, in sich aufbaut und steigert. Der Gegensatz zwischen der traurigen e-moll-Arie Nr. 29 und dem Jubelchor Nr. 31 wäre zu kraß. Die Vermittlung besorgt auf das Feinfühligste eben die genannte Arie. Ihr helles A-dur leuchtet freudig auf, ihre breite wohlige Melodik hat etwas von wärmendem Sonnenschein. Um ihre Wirkungen voll auszuüben, müßten allerdings die gesanglichen eigentlichen Pointen ergänzend herausgeholt werden, die in Händels Niederschrift fehlen, in der Chrysanderschen Fassung dagegen angegeben sind. Im Ritornell wären auch noch eine Anzahl kleiner Triller in den Geigenstimmen beizufügen.

Der Chor Nr. 31: „Lift up your heads" („Hoch tut euch auf") hat jenen stolzen Ton der Freude, ja des Jubels, der Händel eigentümlich ist. Seine klanglichen Wirkungen kommen von der meisterlichen dialogischen Behandlung des Chors. Seine fünf Stimmen — nur dies einzige Mal im ganzen Oratorium geht Händel über die Vierstimmigkeit hinaus — sind vermittelst eines schon von den Palestrina-Zeiten her geübten Kunstgriffs so verwendet, daß sie wie ein sechsstimmiger Doppelchor klingen, indem der Alt bald zu den beiden Sopranstimmen als Unterstimme, bald zu Tenor und Baß als Oberstimme geschlagen wird. In der zweiten Hälfte tut die Vierstimmigkeit ihre Schuldigkeit, das Stück in eitel Glanz tauchend, eine blendende Pracht, Fülle und Kraft des Klanges entfaltend. Einige alteingewurzelte

Druckfehler in der Baßstimme, Takt 8 und 9 vor dem Schluß, werden von Chrysander verbessert. Die folgenden drei Stücke streicht die Chrysandersche Fassung vollständig. Das kleine Tenor-Rezitativ Nr. 32: „Unto which of the angels" („Zu welchem der Engel") ist ohne den Chor Nr. 33: „Let all the angels" („Lobsinget dem ewigen Sohn") von keiner Bedeutung. Dieser Chor, eine temperamentvoll und glänzend durchgeführte Fuge, ist an und für sich wertvoll genug, hat aber in der Stimmung viel Ähnlichkeit mit dem noch frischeren Chor Nr. 32 und 33, ist also entbehrlich. Die Baßarie Nr. 34: „Thou art gone up on high" („Du führest in die Höh'") ist, wie Chrysander nachweist, in allen früheren Ausgaben durch einen fortgeerbten Irrtum im Charakter arg entstellt, indem sie Allegro als Tempobezeichnung trägt, während Händel „Larghetto" wünschte. Ein würdevolles, breit aufgerolltes, klanggesättigtes Stück, das in seiner gesanglichen Führung, mit seinen pompösen Koloraturen einer voluminösen Baßstimme die dankbarsten Aufgaben bietet.

Noch packender allerdings der Griff der Riesenfaust Händels in dem Chor Nr. 35: „The Lord gave the word" („Der Herr gab das Wort"). Die Überschrift Andante-Allegro wird meistens fälschlich als eine Art moderato interpretiert. Händel hat aber sicherlich ein feuriges Allegro gemeint, das Andante bezieht sich nur auf die ersten zwei Takte, die dann, in der Mitte des Stücks wiederkehrend, das Allegro mit einem ganz breiten Andante unterbrechen. Mit seiner energischen Deklamation, seinen durch den ganzen Chor auf und ab wogenden Koloraturen gibt das Stück schlagend den Eindruck einer freudig bewegten, geschäftig wimmelnden Menschenmasse. Die Siziliane Nr. 36: „How beautiful are the feet of them who preach" („Wie lieblich ist der Boten Schritt") ist wirklich eines der lieblichsten Stücke des ganzen Messias. In entzückender Anmut schwebt das Stück dahin, den charakteristischen Sizilianen-Rhythmus im $\frac{12}{8}$-Takt aufs schönste nützend. Als besondere Schönheit eine das Solo überdachende Gegenmelodie im Orchester. Die neue Partitur verzeichnet nicht weniger als fünf ganz verschiedene Fassungen dieses Textes: als dreiteilige da capo-Arie, als kleinere Arie mit angehängtem Chorsatz, für Alt transponiert mit einer kleinen angehängten Tenor-

arie auf den Text: „Ihr Schall geht aus“, für Sopran- und Altsolo mit Chor, schließlich als Duett für zwei Altstimmen mit Chor. Die allgemein verbreitete g-moll-Sopranarie, oben erwähnt, wirkt gemäß der neuen Partitur mit zahlreichen, neu hinzugefügten Variierungen noch belebter. Für seine eigene Bearbeitung wählte Chrysander die dritte Fassung mit angehängtem, bisher kaum bekannt gewesenem Tenorsolo, an Stelle des gewöhnlich gesungenen Chors Nr. 37: „Their sound is gone out“ („Ihr Schall geht aus“). Viele Hörer werden bei Chrysander jedoch diesen prachtvollen Chor ungern vermissen: mit seiner Klangfreudigkeit, seinem lebhaften Fluß, seiner temperamentvollen freudigen Erregung reißt er mit sich fort, und sein kunstvolles Gefüge fesselt den Kenner stark. Nr. 38, die mächtige Baßarie: „Why do the nations so furiously rage“ („Warum entbrennen die Heiden“) zeigt den Typ der „aria furiosa“ der Hamburger Oper, wie sie mit polternden Koloraturen und pomphaftem Getön ein Keiser und Mattheson gern schrieben. Aber wie erhebt sich Händel hier über die Schablone der ausgedienten Opernveteranen! Welches Temperament, welche wahrhaft zornentbrannte Kraft, welcher Schwung in diesem Glanzstück! Freilich ist es überlang, Händel selbst hat Kürzungen angegeben. Alle früheren Klavierauszüge bezeichnen es fälschlich als da capo-Arie.

Gewaltig lodert das Händelsche Temperament in dem urkräftigen Chor Nr. 39: „Let us break their bonds“ („Auf, zerreißet ihre Bande“). Daß Chrysander dies hinreißende und geistvolle Glanzstück zu streichen für gut befunden hat, wird weniger Verständnis finden, als sein Überspringen der Tenorarie mit einleitendem Rezitativ Nr. 41: „Thou shalt break them“ („Du zerschlägst sie mit eisernem Zepter“), eines zwar energischen und kunstvollen, aber nicht gerade inspirierten Stückes. Zu seiner vollen gewaltigen Größe reckt sich Händel empor in dem von jeher weltberühmten „Halleluja“-Chor Nr. 42, der den zweiten Teil des Messias zu einem unvergleichlich glanzvollen Abschluß bringt. In der Art eines Triumphmarsches beginnt das Stück: man denkt an das Finale der Fünften Sinfonie, an die Leonoren-Ouvertüre und andere Beethovensche Jubelstücke, in denen Beethovens Verwandtschaft mit Händel klar hervortritt, im Temperament, in

der verblüffenden Einfachheit, die fast schon ans Kunstlose grenzt, und doch noch immer die Sicherheit hat, sich im rechten Augenblick auf die Seite der Kunst zurückzuziehen und auf diesem Boden gewaltige Schläge zu führen. Aufbau in sieben Abschnitten:

I. Takt 1—11. Fanfarenmäßige Entrata.

II. „ 12—21. Einführung der ersten Hauptthemas unisono Takt 12, 13, inmitten der Fanfaren.

III. „ 22—44. Polyphone Durchführung des gehaltenen Hauptthemas und des fanfarenmäßigen Gegenmotivs, mit homophonem Anhang Takt 34 bis 41.

IV. „ 44—51. Neues Thema in fugierter Durchführung.

V. „ 51—69. Intermezzo. Wirkungsvoller Anstieg der breit deklamierten, markigen Oberstimmen, im Dialog mit dem raschen, jubelnden Halleluja in den Unterstimmen. Takt 64 die erste harmonische Ausweichung über Tonika und Dominante hinaus nach h-moll.

VI. „ 69—88. Zweite fugierte Durchführung der Motive aus Abschnitt IV.

VII. „ 88—94. Fanfarenmäßige Coda.

Sehr beachtenswert Chrysanders dynamische Abtönung: an Stelle des meistens gehörten ununterbrochenen forte bei Chrysander viel mf, etliche piano-Stellen, am Schluß machtvolle Steigerung von mf bis zu fff.

Den dritten Teil eröffnet die unvergleichlich kostbare Sopranarie: „I know that my redeemer liveth“ („Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“), eine jener unbegreiflichen Melodien, in die eine ganze Welt religiöser Empfindung versenkt ist. Chrysanders Bearbeitung bringt diese Arie mit Händels nachträglichen originalen Phrasierungen und Auszierungen, so daß der Gesangspart gegenüber der bekannten Fassung sich nicht unerheblich verschieden ausnimmt. Ein lehrreiches Beispiel für die stilgerechte Behand-

lung einer Händelschen Kantilene. Der Chor Nr. 44: „Since by man came death" („Wie durch einen der Tod") in einer altertümlichen, an Schütz oder Carissimi gemahnenden Schreibart homophon deklamierend gesetzt. Chrysander läßt das Grave vom Halbchor a cappella singen, das Allegro vom ganzen Chor mit Orchester. Ganz ähnliche Wirkung aus ähnlichem textlichen Anlaß bringt Bach in der Kantate „Gottes Zeit" durch die Abwechslung eines erhabenen Grave mit freudig bewegtem Allegro.

Nr. 45, das kleine Baßrezitativ: „Behold I tell you a mystery" („Vernehmt, ich sprech' ein Geheimnis aus") wird durch die Bezeichnung Händels „con ripieni" ausdrücklich im Klange vor allen übrigen Rezitativen hervorgehoben: das ganze Streichorchester soll hier spielen, um den mystischen Inhalt dem Ohr besonders eindringlich zu machen, während sonst meistens bei Händel auch die begleiteten Rezitative nur auf das kleine Orchester, das concertino rechnen. Die übermäßig lange Baßarie Nr. 46: „The trumpet shall sound" („Sie schall' die Posaun") wird meistens durch Überspringen des Mittelsatzes in h-moll gekürzt. Chrysander gibt geschicktere Kürzungen an, die den wirkungsvollen klanglichen Gegensatz nicht verderben zwischen dem pompösen Hauptsatz mit obligater Trompete und dem durchsichtigen Mittelsatz, der als einziger seiner Art im Messias sich mit Cembalo und Cellosolo als Begleitinstrumenten bescheidet. Nach dem kleinen Rezitativ Nr. 47: „Then shall be brought to pass" („Dann wird erfüllt") überspringt die Chrysandersche Bearbeitung die folgenden drei Nummern und wendet sich sofort dem Schlußchor zu. Diese drei Stücke haben alle etwas von dem altertümlichen Stil an sich, der auf ältere, vorzugsweise deutsche Muster zurückweist. Das Duett Nr. 48: „O death where is thy sting" („O Tod, wo ist dein Stachel") erinnert auffallend an das ähnlich altertümliche Duett: „Den Tod niemand zwingen kunnt" in der Bachschen Kantate: „Christ lag in Todesbanden", in der Anlage über dem rastlos einherschreitenden basso continuo. Der Chor Nr. 49: „But thanks" („Drum Dank sei dir, Gott") ist die steigernde Fortsetzung des Duetts. Nimmt schon dieser an sich wertvolle Chor dem Schlußchor einen Teil seiner Wirkung vor-

weg, so ist die Arie Nr. 50: „If God be for us" („Ist Gott für uns") noch eher entbehrlich. Mit zwar schönen, aber etwas konventionellen Tanzrhythmen und melodischen Wendungen besingt sie den Erlöser, der bei Gott um Erbarmen für die Menschen fleht.

Von ganz anderer Eindringlichkeit und Gewalt der Chor Nr. 51: „Worthy is the lamb" („Würdig ist das Lamm"). Wieder eine Entrata von prachtvoller Plastik der Deklamation. Dann eine Fuge von lebhafter Rede und Gegenrede; das Thema hämmert auf seinem höchsten Ton, fügt an diesen Anfang einen Abgesang von federnder Schwungkraft. In elegantester Verwicklung der Stimmen baut sich das glanzvolle Stück auf, in einer Flut von Licht ausstrahlend. Ein Wunderwerk der musikalischen Architektonik die Amen-Fuge, die als Nr. 52 die gewaltige Partitur abschließt. Ein Thema von meisterlich abgewogenem Schwung der auf- und abwärtsstrebenden Linien, von bewundernswertem Ausgleich der Rhythmen, der langen und kurzen Notenwerte, der Akzente. Diesem Thema entspricht die Durchführung. Die alte gotische Kontrapunktik mit ihren Verschlingungen der Linien, ihren Engführungen, Überschneidungen, Steilwölbungen, mit ihrem An- und Abfluten der Stimmen, von einem Meister gehandhabt, dem an Kraft der Attacke, an Feuer der Durchgeistigung keiner voran ist, nur wenige gleichkommen. Da der ganze Text aus dem einzigen Wort Amen besteht, ist bei weitem der größte Teil reine Vokalise auf A, und so losgelöst vom Wort erhält dieser mächtige Chor ein eigentümliches Wesen des „absoluten" Gesangs sozusagen. Es wird hier einer gesanglichen Auswirkung vorgegriffen, der man erst im 20. Jahrhundert wieder näher trat, als man mit „absolutem", textlosen Gesang neue Stimmungs- und Klangwirkungen auszulösen suchte.

Aus der beträchtlichen Literatur über den Messias sei als wertvollste Betrachtung die klassische Studie Hermann Kretzschmars in seinem „Führer durch den Konzertsaal" vermerkt. Sie wird jedem fast unentbehrlich sein, der sich über die musikalische Bedeutsamkeit des Messias in Ausführlichkeit unterrichten will.

SAMSON (1743)

Der 1741 nach dem Messias entstandene, aber erst 1743 aufgeführte Samson hat von Anfang an bis zur Gegenwart unter den Händelschen Oratorien immer einen besonders hohen Rang behauptet. Händel hatte in Hamilton Newburgs auf Miltons „Samson Agonistes“ zurückgehender Dichtung eine Vorlage gefunden, die nicht nur Wert und Charakter in sich trägt, sondern auch den Forderungen gerade der oratorischen Gattung mit besonderem Glück entgegenkommt. Wennschon nicht nach dramatischen Gesichtspunkten angelegt, treten die handelnden Charaktere klar umrissen hervor. Samson der Held, obschon nicht eine handelnde, sondern eine nur leidende Persönlichkeit, findet die volle Sympathie des Hörers, weil sein heldisches Wesen, seine Stärke, seine Taten und Leiden durch seine eigenen Worte und durch die Reden der anderen Personen ganz deutlich werden. Und auch das Verhältnis aller dieser Personen zueinander bleibt immer deutlich erkennbar, das Drama, das sich unter ihnen abspielt, hat seine volle Wirksamkeit, obschon oder vielmehr gerade weil es nach oratorischer Weise mit rein epischen Mitteln arbeitet.

Gerade der Samson ist von Händel für spätere Wiederholungen mit einer ungewöhnlich großen Menge von Varianten ausgestattet worden, die Chrysander im einzelnen nachweist, in Band 10 der Gesamtausgabe.

Die große, dreiteilige Ouvertüre beginnt mit einem breiten Pomposo nach Lullyscher Art. Es folgt ein Allegro, das sich fugenmäßig anläßt, im weiteren Verlauf jedoch eher sonatenmäßig sich fortsetzt, mit einem zweiten Thema (Takt 12 des Allegro), das Händel einer Fantasie aus den Componimenti musicali seines hochgeschätzten Wiener Zeitgenossen Gottlieb Muffat entnommen hat. Das höchst anmutige und reizvolle Schlußmenuett hat Keiserschen Ton, folgt den Spuren des Hamburger Meisters, wennschon man die Melodie bei Keiser vielleicht kaum nachweisen kann.

Der erste Akt zeigt den blinden Samson in Ketten vor dem Kerker in Gaza. In einem kurzen Rezitativ erzählt er, daß ein Fest zu Ehren des Gottes Dagon auch ihm ein paar Stunden

Rast gebe. In einem glänzenden Chor: „Awake the trumpets lofty sound" („Erschallt Trompeten") lebt sich die festfreudige Stimmung der Dagonspriester aus. Ein urkräftiges basso-ostinato-Motiv liegt dem Stück zugrunde: neun Variationen, dazwischen etliche Intermezzi, das Ganze eine brillant stilisierte Fanfare, mit flüssigen Koloraturen durchsetzt, auf die Tonarten D-dur, A-dur, G-dur verteilt. Folgt die berühmte Arie der Philisterin: „Ye men of Gaza, hither bring the merry pipe and pleasing string" („Ihr Männer Gazas ..."), ein Stück von frischem, kernigen und würzigem Klang. Eine gekürzte Wiederholung des Chors schließt diese Festszene ab. (Händel hat sie später erweitert und variiert durch Hinzufügen von zwei ergänzenden Arien für Tenor: „Loud as the thunder's awful voice" und Sopran: „Then free from sorrow", die erste hell, glänzend, freudig, die zweite ein anmutiges Tanzstück in Menuettrhythmen. Darauf nochmals der Chor: „Awake the trumpets lofty sound". Es stehen also drei Arien zur Auswahl in dieser Szene, so daß man entweder nur eine oder zwei bringen kann, alle drei wären wohl des Guten zuviel.)

Samson erhebt nunmehr in klagenden, schwermütigen Tönen seine Stimme. Die gewöhnlich gestrichene c-moll-Arie: „Torments, alas are not confined" hat ihre Eigenart in der abgerissenen Melodieführung, wie von häufigem Stöhnen, Schluchzen unterbrochen.

Zweite Szene. Micha besucht seinen Freund Samson. Er beklagt des Freundes trauriges Geschick in der (meistens gestrichenen) Altarie: „Oh mirror of our fickle state". Zwei verschiedene Affekte beherrschen das wertvolle Stück. Der erste Teil ein Rückblick auf Samsons frühere Stärke und heldenhafte Taten, mit aufwärtsstrebenden Motiven, energischen Rhythmen (s. Takt 11—36); der zweite Teil die Klage über den jähen Fall des Helden, mit abwärts stürzenden Figuren („from highest glory fall'n so low, sunk in the deep abyss of woe"). Unterredung im Rezitativ zwischen Samson und Micha, die in der kleinen Arie Samsons „Total eclipe" („Tiefdunkle Nacht") gipfelt. Es gibt wenige Stücke in der ganzen Musikliteratur, die mit so geringem Aufwand an Mitteln eine ähnlich tief ergreifende, seelische Wirkung ausüben als dies Arioso, wie man wohl zutreffender es benennen müßte, mit seiner primitiven Begleitung, seiner schmucklosen

Melodieführung, mit häufigen einstimmigen Strecken. Die schmerzlichen Akzente und Weherufe gegen den Schluß hin, mit ihren Septimen- und Nonensprüngen gemahnen an ähnliches in Schuberts „Der Atlas"; auch an das Andante in Beethovens G-dur-Klavierkonzert wird man nicht nur durch die gleiche Tonart e-moll erinnert; schließlich drängt sich hier auch eine Berührung mit Gluck auf.

Nicht minder genial der Chor: „O first-created-beam" („O erstgeschaffner Strahl"), mit seiner überwältigenden Verherrlichung des Lichts. Eben dieser Chor ist es, der auf Haydn so stark gewirkt und den Anstoß gegeben hat zu dem berühmten Lichtchor in der „Schöpfung". Aus drei Gedanken baut sich der Chor auf: 1. „O first created beam and thou, great word" im piano demütig von drei Stimmen gemurmelt; 2. der Ruf: „Let there be light", drei Stimmen unison im forte; 3. „And light was over all", der ganze Chor, vierstimmig in gewaltigem fortissimo-Ausbruch. Noch einmal wiederholt sich auf höheren Tonstufen dieser lapidare Aufbau, diesmal noch gesteigert bei der Schilderung der Lichtfülle. Dann setzt der zweite fugierte Teil ein: „To thy dark servant life thy light afford", die Bitte an Gott, dem Helden in seiner Blindheit inneres Licht und Kraft zu geben. Seinen Höhepunkt findet dies packende Stück von seinem 19. Takt an, wo sein Thema in doppelter Vergrößerung vom Sopran aus die Verwicklungen der drei Unterstimmen überstrahlt.

Chrysander weist darauf hin, daß dieser Chor durch eine traditionelle, aber fehlerhafte Tempoangabe: Andante, Allegro oft geschädigt wird. Ihm gebührt jedoch die Bezeichnung: „A tempo ordinario", als etwa unser moderato. Beschleunigung hat nicht stattzufinden, wohl aber bei den Worten: „Let there be light" („Es werde Licht") jedesmal ein merkliches ritenuto.

Manoah tritt auf, Samsons greiser Vater. Er wird zu Samson geführt und macht seinem ersten Schmerz Luft in dem begleiteten Rezitativ: „Oh miserable change". Die hier angeschlagene Stimmung verbreitert die Arie des israelitischen Mannes: „God of our fathers, what is man?", eine Betrachtung über die Hinfälligkeit der Menschen. Auch hier ähnliche Mischung der Affekte wie in Michas schon erwähnter Arie: „Oh mirror of our fickle state".

Wieder ergreift Manoah das Wort. Sein Rezitativ: „The good we wish for often proves our bane“ zeigt die Möglichkeiten des secco-Rezitativs, wenn ein Meister es handhabt. Ausdrucksvoll, schlagend, wirksam gestaltet und gesteigert in Deklamation und Harmonik, leitet es unübertrefflich die Arie ein: „Thy glorious deeds inspired my tongue“ („Dein Heldenarm“), in der Manoah der ruhmvollen Taten des Sohnes gedenkt, darüber seinen Kummer in seiner Begeisterung fast vergißt, bis er dann schließlich für die bittere Gegenwart wieder ergreifende Klagetöne findet. So setzt sich also diese Arie überaus wirksam zusammen aus einem freudig bewegten, stolz dahinströmenden ersten Teil, mit breiten Koloraturen, schwellenden Haltetönen und einem gramerfüllten, von Schluchzen durchsetzten Largo. Das alte „suspirium“, der stilisierte Seufzer, schon aus der frühen mittelalterlichen Musik bekannt, findet hier wiederum eine ergreifende Anwendung, in der Mitte bei den durch Pausen unterbrochenen Worten: „And set my harp to notes of woe“ („Und Gram und Harm wehklagt mein Sang“). Beethoven hat am Schluß des Trauermarsches in der Eroica und am Schluß der Coriolan-Ouvertüre eine gänzlich ähnliche, tränenerstickte Wirkung gefunden.

Samson antwortet seinem Vater. In dem Rezitativ „My griefs for this“ und der Arie „Why does the God of Israel sleep“ („Warum liegt Judas Gott im Schlaf“) flammt sein altes Heldentum noch einmal zündend auf. Das Kraftstück verlangt allerdings einen stimmgewaltigen Sänger, der alle Künste des Gesanges spielen lassen kann, ohne dabei ins Spielerische zu verfallen und ohne den großen, heroischen Zug zu verlieren. Höchst interessant für den Kundigen zu verfolgen, wie das ganze weiträumige Stück hervorwächst aus dem zehntaktigen Orchestervorspiel mit seinen fünf Motiven: selbstbewußte Kraft, feuriges Temperament, in den drei ersten und drei letzten Takten ausgedrückt durch das forte, die akkordisch aufwärtsspringenden Viertel (Takt 1), die auf- und abwärtsfegenden $\frac{1}{16}$-Skalenfiguren (Takt 2 und 3, 8 und 9). Diese Takte umrahmen ein Mittelstück eleganteren, beweglicheren, zierlicheren Gepräges im piano (Takt 3—7), das der Charakteristik des kraftstrotzenden Samson einige neue Züge beimischt, die Roheit der brutalen Kraft nicht aufkommen läßt.

Die Israeliten nehmen Samsons leidenschaftlichen Anruf Gottes auf und preisen Jehovas Macht in einem Chor von gedrungener Kraft: „Then shall they know“ („Dann sollt ihr sehn“). Eine Tripelfuge: Takt 1—21, Durchführung des ersten Themas; Takt 22, Eintritt des zweiten Themas: „Was ever the most high“; Takt 25, Eintritt des dritten Themas: „And still the same“. Die mannigfachsten Kombinationen des zweiten und dritten Themas füllen den Rest der Fuge aus, das erste Thema tönt einigemal als Intermezzo dazwischen, alle drei Themen werden jedoch nicht kombiniert. Von den folgenden Rezitativen ist von der tiefsten Eindringlichkeit Samsons berühmtes „My genial spirits droop“ („Des Lebens Flamm' erlischt“). Wundervolle harmonische Fortschreitungen, b-moll über as-moll, F-dur, D-dur, g-moll, h-moll nach e-moll unterstreichen Samsons trostlose Worte, seine Todessehnsucht.

Meistens überschlagen wird an dieser Stelle Michas Arie: „Then long eternity shall greet“. Diese Ausmalung der paradiesischen Freuden hat aber dennoch ihre großen Merkwürdigkeiten, in ihrem Gemisch von fantasieartig pompöser Einleitung, fest rhythmisiertem erstem Teil, glänzend und fantasievoll spielerischem Larghetto, in dem die himmlischen Freuden „wie eine Flut“ über den Seligen dahinströmen. In dieser „Flut des Strömens“ wetteifert denn auch die virtuos behandelte Stimme mit den obligaten Geigen.

Der Chor antwortet mit einem Gesang von herrlicher melodischer Wölbung: „Then round about the starry throne“ („Dann wird zum goldnen Sternenzelt“). Von F bis zur Dezime A und wieder abwärts spannt sich der melodische Bogen in den ersten acht Takten. Motettenartig wird das Stück exponiert, jeder Textabschnitt auf ein neues, scharfgeprägtes Motiv durchgeführt. In feierlich erhabenen Klängen, edelster Verschlingung der Linien baut sich dies herrliche Schlußstück des ersten Aktes auf, mit höchster Eindringlichkeit den Sieg der unsterblichen Seele über Zeit und Tod verkündend. Von überwältigender Kraft die acht Schlußtakte mit ihrer so beredten wie überraschenden Generalpause.

Den zweiten Akt eröffnen gewöhnlich gestrichene Rezitative und die kaum bekannte Arie Manoahs: „Just are the ways of God

to man", die das unerschütterliche Gottvertrauen des Greises zu überzeugendem Ausdruck bringt. Ein meisterhaft geformtes Stück, voll von lebendigem Dialog zwischen dem Baßsolo und dem fein ausgearbeiteten Geigenpart.

Weiterhin ragen zwei ineinander verschlungene Stücke hervor. Michas Gebet: „Return, o God of hosts" beginnt in dem pastosen, breiten, noblen Stil, den man von Stücken ähnlichen Charakters, besonders aus dem Messias kennt. Der zweite Teil der Arie, mehr in der Art eines arioso, mit ausgesuchten Feinheiten der Harmonik: „His mighty griefs redress": schweifende Akkordfolgen durch die verschiedensten Tonarten, dabei enharmonische Verwechslung von starkem Ausdruck, wie etwa die Folge e, g, a, cis und f, b, des (Takt 4, 5) oder h, d, gis, und c, es, as (Takt 10, 11). Der Chor nimmt diesen Abschnitt des Solos auf, daraus ein Chorarioso von packendem Eindruck gestaltend: Harmonik, Deklamation und Dynamik wirken hier aufs glücklichste zusammen. Mitten in diese Chor-Rezitation hinein singt nun das Solo seine frühere Arienmelodie: „Return, o God". Dieses Ensemble von Psalmodie mit Solo im Dialog entwickelt sich zu einem der originellsten und ergreifendsten Chorsätze. In Es-dur klingt das Stück breit und feierlich aus. Nun folgt eine Kontrastwirkung, die dem Dramatiker Händel gutzuschreiben ist. Dalila erscheint. Micha kündigt im Rezitativ ihr Nahen: „Einer Fregatte gleich segelt sie bunt aufgeputzt daher". Das weiche Es-dur des Chors muß grellen Kreuztonarten Platz machen, Cis-dur, fis-moll, h-moll. Einen breiten, sogar zu breiten Raum nimmt die nunmehr beginnende Auseinandersetzung zwischen den Eheleuten Samson und Dalila ein. Dalila versucht es zunächst mit Koketterie, mit schmeichelnden, gleißenden Tönen. Ihre Arie: „With plaintive notes and amorous moan" („Verlassen weilt in Einsamkeit"), ahmt das verliebte Girren der Turteltaube nach: musikalisch ein Schmuckstück feinster Arbeit, Gesang und Instrumente höchst reizvoll duettierend, lockend, kosend, schmeichlerisch. Samson antwortet: „Your charms to ruin led the way" („Dein Reiz hat mich gestürzt in Fluch"). Trotz Bitterkeit, Enttäuschung und Schmerz wirkt die Erinnerung an Dalilas Reize bei Samson noch so stark, daß er nicht anders kann,

als diese den Worten nach empörte Widerrede in die edle melodische Schönheit eines melancholischen Siziliano zu tauchen. Was den Künsten des Ziergesanges nicht gelang, versucht nun Dalila auf eine andere Art. Schlichte Herzlichkeit täuscht ihr neues Solo vor: „My faith and truth, o Samson" („Vertrau, o Samson"). In den einfachsten Linien, streckenweise ganz ohne Begleitung will der Gesang nur durch seinen Klang, seinen Akzent wirken. Folgt der unisono-Chor der Jungfrauen, im Duett mit Dalila, eine wahre Flut von Sopranklang, die inkarnierte Weiblichkeit aufs intensivste sich zusammenschließend zur Überrumpelung des widerstrebenden Mannes. Eine Szene von starker Klangsuggestion, trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer Primitivität: ihr Raffinement liegt im gleichsam nackten Sopranklang, ungleich etwa der Verführungsszene im Parsifal, die auf prunkenden Schmuck durch Harmonik und Orchesterklangfarben sich im wesentlichen verläßt.

Nochmals lockt Dalila: „To fleeting pleasures make your court" („Die flücht'gen Freuden greif' geschwind"), leichtfertig, frivol, kokett im Ton. Die spielerischen Rhythmen, die sogenannten „lombardischen" Vorschläge geben dieser Arietta das Gepräge. Wieder ertönt der Chor der Frauen, dann singt Dalila die zweite Strophe der Arietta, und mit nochmaliger Wiederkehr des Frauenchors unisono schließt diese ausgedehnte Verführungsszene, von der man die Wiederholungen wohl ohne wesentlichen Verlust von Intensität des Ausdrucks streichen kann.

Nach neuen rezitativischen Reden und Gegenreden kommt es endlich zum Zwiegesang zwischen dem nicht zu erweichenden Samson und der nunmehr durch das Fehlschlagen ihrer Verführungskünste verstimmten Dalila. Dieser beiderseitige Ärger ist das gemeinsame, stimmunggebende Moment, das Händel zu einem Duett formalen Anlaß und psychologischen Hintergrund gibt. Wie höhnend äfft eine Stimme die andere nach, Schlag auf Schlag in immer schnellerer Gegenrede verfolgen die Stimmen einander, sich Ton auf Ton in die Höhe heraufschraubend bis zur Gipfelung am Schluß, der ein Gemisch von Spott und Wut darstellt. Eine vollendete Lösung des Problems, einer Empfindungssituation die überzeugende, rechte formale Fassung zu geben. Dalila zieht da-

hin. Micha begleitet ihren Abgang mit einer Betrachtung über die Selbstsucht der Liebe des Weibes: „It is not virtue, valour, wit“ („Es ist nicht Tugend“). Eine fast schon orientalisch anmutende Beharrlichkeit der melodischen Phrasen, die sich ostinat um ihre eigene Achse drehenden Töne des Hauptthemas, die verschnörkelte, arabeskenhafte Koloratur (Takt 21—23) geben dieser Arie einen gewissen Lokalton.

Mit einer moralischen Betrachtung beschließt endlich der Chor die Dalila-Episode: „To man God's universal law“. Gott habe dem Manne die Kraft verliehen, das Weib durch Furcht in Schranken zu halten. So werde die Überheblichkeit der Frau ihm niemals Unannehmlichkeiten bereiten. Der trockene Spruch beflügelt allerdings die Phantasie des Tondichters nicht zu einer von Gemütswärme getragenen Musik, doch bleibt die meisterliche Arbeit dieses in freier Polyphonie brillant gesetzten Chors noch immer zu bewundern. Besonders aus der tonmalerisch hin und her schwankenden Figur auf das Wort „swayed“ schlägt Händel hier geistreich Kapital: der ganze Chor schwankt wie ein hoher Baum im starken Wind.

Eine neue Episode tritt ein. Der ungeschlachte Riese Harapha höhnt Samson und prahlt mit seiner Kraft. Seine Bombenarie: „Honour and arms“ mit Samsons schon erwähnter Arie Nr. 24 zu vergleichen, ist eine reizvolle Aufgabe. Beide Stücke von dem nämlichen Genre, und doch ganz verschieden in der Charakteristik. Haraphas Arie gehört zur Familie der Polyphemgesänge: eine weit ausgreifende Baßpartie, mit Stimmkraft protzend, in mächtigen Intervallschritten wie ein aufgeblasener Pfau daherschreitend, auf langen Koloraturen in Selbstgefälligkeit sich wiegend, grob, laut, so stellt sich Harapha vor uns hin. Auch an Mozarts Osmin in der Entführung erinnert diese Arie, besonders am Schluß, bei den gewaltigen Sprüngen in None und Undezime. Samson fordert den Prahler in dürren, kurzen Worten zum Zweikampf heraus. Samson rühmt sich auch seiner Stärke in der Arie: „My strength is from the living God“. Aber wie verschieden im Ton ist dies „Larghetto e pomposo, staccato e continuo“ von Haraphas Bombast! „Mir kam von dem lebendigen Gott die Kraft, zu dämpfen mächt'ger Spötter Spott, zu zähmen der

Tyrannen Wut“ singt Samson im Ton der Kraft, und doch voll Bescheidenheit. Die Arie fügt zu Samsons Porträt einen neuen, wichtigen Zug hinzu: die Überzeugung von der Heiligkeit seiner Mission. So mischt sich also hier eine breite noble Melodik mit realistischen Zügen der Koloratur beim Ausmalen der „mighty of the earth“, der „brutal tyrants“. In einem charakteristischen Duett: „Go, baffled coward“ („Geh, Feigling, unverweilt“) platzen die beiden starken Männer aufeinander: Samson temperamentvoller, beweglicher in Wort und Ton, Harapha unbeholfener, einförmiger. In den Streit mischen sich nun auch die Volksgenossen ein. Die Israeliten rufen Jehova an, in einem herrlichen sechsstimmigen Doppelchor: „Hear, Jacobs God“ („Hör’, Jakobs Gott“), einem motettenartigen Stück, das an venezianische Chortechnik, Gabrielische Muster erinnert. Der Schlußchor: „Plorate filii Israel“ aus Carissimis Jephtha hat unleugbar auf dies Händelsche Stück stark eingewirkt, wie die Ähnlichkeit der beiden sechsstimmigen Chöre im ganzen zeigt, und die fast notengetreue Übereinstimmung mancher Stellen. Von feinster polyphoner Arbeit, hochfeierlich in der Wirkung. Ganz anders der Chor der Philister, die nunmehr ihren Gott Dagon anrufen: „To song and dance“ („Zu Sang und Tanz“). Gleich dem Philisterchor im ersten Akt ist auch dieser hier kunstvoll in Variationen über einen bewegten basso ostinato gesetzt. Drei Teile. Erster Teil (Takt 1—17): das zweitaktige Baßthema siebenmal hintereinander in G-dur, nur ein zweitaktiges Intermezzo (Takt 5 und 6) ist eingeschoben. Zweiter Teil (Takt 18—32): das Thema jetzt in G-dur, fünfmal, mit einem Zwischenspiel von vier Takten (Takt 22—25). Dritter Teil (Takt 33—51): das Thema wiederum in G-dur, neunmal hintereinander. Von bewundernswerter Virtuosität ist der Chor in immer wechselnden Tongebilden über dies Gerüst gebaut.

Der sechsstimmige Doppelchor: „Fixed in his everlasting seat“ („Ehret in seiner Herrlichkeit“), mit dem der zweite Akt abschließt, hat thematische Verwandtschaft mit dem Schlußchor des ersten Aktes. Israeliten und Philister rufen abwechselnd Jehova und Dagon an. In der Mitte ballen sich die Chorklänge zu mächtigen Massen: „Der Donner brüllt, der Himmel wankt“, eine

jener Stellen von elementarer Wucht, bei aller Einfachheit der Fassung, die Händels Geheimnis ist. Kaum minder stark etwas später die gewaltigen Ausrufe des Chors: „The first and last of Gods“, wie wuchtige Hammerschläge.

Im dritten Akt macht sich zunächst Haraphas Hohn auf Samson in der Arie: „Presuming slave“ („Verwegner Tor“) geltend. Mit Ausnahme des Orchesternachspiels ist die ganze Arie nur einstimmig notiert, dem Generalbaßspieler obliegt hier eine reizvolle Ergänzungsaufgabe. Der Schwung der Gesangskonturen, ihr machtvolles Auf und Nieder von Tief zu Hoch, die lebendigen Rhythmen, mit ihren Mordenten, der Einmischung von $\frac{2}{8}$-Takt in den herrschenden $\frac{3}{8}$-Takt (z. B. Takt 14—16, 26—27 usw.) geben dem Stück den charakteristischen Ton. Der Chor der Israeliten „With thunder armed“ („Im Donnersturm“) hat seine besonderen Wirkungen in den Gegensätzen zwischen forte und piano, zwischen rasch deklamierten und lang ausgehaltenen Phrasen, dies alles zu einer ununterbrochenen punktierten Rhythmisierung des Orchesters. Dieser punktierte Rhythmus ist überhaupt eines der ständigen Mittel des Ausdrucks bei Händel: wo es sich um energieerfülltes Bemeistern einer Erregung handelt, erscheint er mit Vorliebe. Man vergleiche dazu auch Samsons Rezitativ Nr. 23, die Ouvertüre auf den punktierten Rhythmus, der in seiner pomphaften und würdevollen Haltung im langsamen Tempo für die französische Ouvertüre überhaupt typisch ist. Auch die Harmonik dieses Chors hat bei aller Schlichtheit in ihrer Logik eine zwingende Kraft.

Es folgen bedeutsame Stücke: Samsons Rezitativ „Be of good courage“ („Sei guten Muts“) mit seinem begeistert aufwärtsstürmenden Schluß, den punktierten Rhythmen (wiederum) und fliegenden $\frac{1}{32}$-Figuren; — die wirkungsvollste Einführung der wundervollen Arie: „Thus when the sun in’s watry bed“ („So wenn die Sonn’“). Sie malt in Tönen aus, was die letzte Zeile des Rezitativs andeutete: vor Jehovas Macht fliehen die Götzen der Heiden (die $\frac{1}{32}$-Figuren als Tonmalerei). So auch, wenn die Sonne in ihrem feuchten Bett auf „östlicher Woge“ (on orient wave) ihr Kinn stützt, fliehen die bleichen Schatten und Geister der Nacht zu ihrem Höllenkerker, ihren Grüften. Händel wählt

für diese Arie eine B-dur-Melodie von strahlender Schönheit, breit und majestätisch mit pastoralen Anklängen. Wie hübsch das Schaukeln der Stimme und der Begleitung beim Ausmalen der „östlichen Woge“! Blaß und dunkel wird der Klang, wenn das c-moll eintritt (Takt 28). Man sieht ordentlich (Takt 29—32), wie die nächtlichen Schatten wanken und in ihr Grab fallen (auf dem lang ausgehaltenen G). Erstaunlich, wie diese bildhafte Kraft sich äußert allein in der Kontur des Solo, ohne jede Orchesterbegleitung! Michas Rezitativ „With might endued“ („Mit Kraft begabt“) wiederum mit tonmalerischer Begleitung, auf die „Blitze“ bezüglich, von denen der Text spricht. Die folgenden vier Stücke, jede Gruppe aus Arie und Chor bestehend, sind Parallelstücke, insofern als jedesmal der Chor die Arienmelodie aufnimmt und in breiter Klangsteigerung zur Höhe führt: Micha und die Israeliten in der Arie: „The holy one of Israel“ („Der Heil'ge Israels“) mit dem Chor: „To fame immortal go“ („An Ruhm und Ehre reich“), der wie eine monumentale Vereinfachung der Arie wirkt, hochfeierlich wie die Musik zu einer heiligen Handlung. In ganz anderem Ton die Arie der Philisterin: „Great Dagon has subdued our foe“ („Gott Dagon hat den Feind gefällt“). Der Chor vereinfacht sie nicht, sondern verwickelt sie zu einem kunstvoll gefügten tanzmäßigen Satz von festlich rauschendem Klang. Die kleine Arie des alten Manoah „How willing my paternal love“ („Wie willig trägt mein Vaterherz“) hat jenen milden und rührenden Klang, den Händel dem greisen Vater Samsons jedesmal zu geben weiß. Überdies hat sie feine und sogar elegante Züge, in der Art, wie Solo und Begleitung ineinander greifen, wie sich ihr (im ersten Orchestervorspiel schon völlig dargelegtes) thematisches Material abrollt.

Die Katastrophe naht: Samson gewinnt seine alte Kraft wieder und stürzt die Säulen des Dagon-Tempels um, die Philister und sich selbst unter den Trümmern begrabend. Mitten in Manoahs Rezitativ klingt die kleine presto-sinfonia, die — bescheiden genug und dennoch packend — das furchtbare Ereignis malt. Ihre geniale Auswirkung erhält die Sinfonie durch die meisterhafte und ergreifende Art, wie sie in den Schreckenschor der Philister: „Hear us our God“ („Hör' mich, o Gott“) hinein ver-

arbeitet ist. „A symphony of horror and confusion“ — eine Sinfonie des Schreckens und der Verwirrung — betitelt sie sich im Text, und Schrecken und Verwirrung sprechen erschütternd aus dem Chor. Das Orchester spielt eine erweiterte und verwickelte Fassung der Sinfonie, der Chor darüber läßt Hilfe- und Schreckensrufe erschallen. Verzweifelt rufen die Stimmen einander zu. Besonders packend das Ende: „We sink, we die“ mit seinem ersterbenden diminuendo und pianissimo.

Der Rest des Oratoriums ist eine Totenfeier für den gefallenen Helden, eröffnet mit der ergreifenden Klage des Freundes Micha: „Ye sons of Israel, now lament“ („Erheb' o Israel Klaggesang“). Die noble f-moll-Weise wird vom Chor aufgenommen: „Weep Israel“, der ihr die wuchtigeren Trauerakzente der Massen verleiht, während die Arie mehr individuell, in breiterer melodischer Kontur sich entfaltet. Beide Stücke sind reich an harmonischen Feinheiten, die sich aus der Chromatik der klagenden Motive ergeben. Folgt der Trauermarsch in dem für unsere Begriffe befremdlichen hellen D-dur und A-dur, in dieser Hinsicht verwandt dem berühmten Trauermarsch aus Saul, der ihn bei manchen Aufführungen ersetzt, auch in manchen Ausgaben des Samson als zweiter Marsch ihm folgt. Händel legt mehr Gewicht auf die männliche Fassung, die verklärte Erinnerung an den Helden als auf den Ausdruck des verzweifelten Schmerzes. In 16 + 20 Takten, streng marschmäßig, zieht das Stück schlicht vorbei, in jedem der beiden Teile ein Abschnitt forte, der zweite piano. Merkwürdige Instrumentierung: die Geigen und Bratschen von zwei Posaunen verdoppelt. Im zweiten Teil Kontrastklang, zart und licht, zwei Flöten und Orgel, begleitet von Streichern. Übrigens hat Händel später den Marsch aus Saul für den Samson bestimmt, in einer Transposition nach D-dur, mit hinzugefügter ausgeschriebener Orgelstimme. Der mit Soli untermischte Chor Nr. 93: „Glorious hero“ („Blüh' auf deinem Grabe“) hat Feinheiten ganz besonderer Art. Ein Rundgesang über das zuerst von Manoah angestimmte fünftaktige Thema, unterbrochen von Rezitativen der Israelitin. So interessant wie die Gestaltung des Stückes mit seinem fünftaktigen Thema und seiner malerischen Klangabwechslung (Baßsolo, Tenor und Alt, Sopran-Rezitativ,

Frauenchor, Sopran-Rezitativ, Frauenchor, voller Chor), so eindringlich der Empfindungsgehalt des wundervollen Stückes. Der letzte, breit verklingende Chorsatz mit seinem ergreifenden pianissimo am Ende beschließt aufs würdigste die Trauerfeier, Wie aber Händel für den Trauermarsch das helle D-dur wählte, so läßt er das ganze Oratorium nicht mit Trauerklängen abschließen, sondern mit einem triumphierenden Lobgesang, einer Verherrlichung des verblichenen Helden. „Let the bright Seraphim in burning row" („Kommt all ihr Seraphim") beginnt eine Israelitin zu singen. Das helle Schmettern ihrer seraphischen Trompeten durchzieht diese glänzende Arie; weiterhin hören wir die Cherubim mit ihren Harfen, und schließlich tritt der Chor ein, in machtvollem Aufbau zum höchsten Glanz hinangeführt, in einer Flut von strahlendem Licht schließlich einmündend. Seine nie verlegene Gestaltungskraft zeigt der Chortechniker Händel hier wiederum aufs glänzendste durch die Fülle interessanter Einfälle beim Satz dieses in freier Polyphonie sich weitenden Stückes. Man verfolge, wie z. B. die aus Achteln und Sechzehnteln gemischte Figur im fünften Takt des Orchesters das ganze Stück hindurch in mannigfachen Varianten und Umkehrungen den lebhaften Pulsschlag des Chors sichert. Diese ornamentalen, verschlungenen, beweglichen Episoden sind gleichsam ein fortlaufender Fries über den gewaltig ragenden Pilastern, die in Takt 3, 13, 27, 39, 55, 65 in D-dur und A-dur in unerschütterlicher Kraft dastehen.

Der Samson ist auch in der Psychologie der Charakterzeichnung eines der vollendetsten Händelschen Werke. Leider versündigen sich alle Bearbeitungen, die Chrysandersche nicht ausgenommen, an diesem Meisterwerk der oratorischen Kunst, indem sie aus Unkenntnis wesentlicher künstlerischer Werte durch sinnloses Zusammenstreichen der Arien die wichtigsten Züge der Charakterisierung verwischen und verstümmeln. Um Samson zu verstehen, wie Händel ihn konzipiert hat, muß man seine sechs Arien alle hören, nicht nur deren zwei, wie bei Chrysander, der Samson nur als gebrochenen, verzagten, klagenden Mann uns zeigt, die kraftvollen, heldenhaften Arien, wie: „Mir kam von dem lebend'gen Gott" und „Warum liegt Judas Gott im Schlaf"

jedoch völlig unterschlägt. Jede der sechs Arien Samsons behandelt einen anderen sorgsam ausgewählten charakteristischen Zug seiner Persönlichkeit, und alle zusammen geben ein Porträt des Helden in einer Reihenfolge seelischer Zustände vom tiefsten Schwermut über das temperamentvolle Aufschäumen der alten Kraft, Vergessen des gegenwärtigen Leids bis zur Überwindung des Leids durch Ergebung in den Schicksalsspruch Gottes.

SEMELE (1743)

Mehr als zwanzig Jahre ließ Händel vergehen, bis er der 1720 geschaffenen Acis- und Galatea-Partitur ein Seitenstück folgen ließ. Erst 1743 setzte er die eingeschlagene Richtung mit der „Semele" fort. Daß die „Semele" ursprünglich ein Operntextbuch war, merkt man dem Oratorium, nicht zu seinem Schaden, noch jetzt deutlich an. William Congreve schrieb seine „The story of Semele" schon 1707 (wie Chrysander nach seinen Ermittlungen im Vorwort zur Partitur berichtet) als Opernlibretto, hatte aber damit kein Glück, weil die Musiker wegen des dramatisch unwirksamen Ausgangs Bedenken trugen, den Text opernmäßig zu komponieren. Ein Glück für die Dichtung, die sonst samt der dazugehörigen Opernmusik der Vergessenheit anheimgefallen wäre. Für den oratorischen Stil Händels war Congreves Vorlage wie geschaffen, und Händel gestaltete sie musikalisch zu einem seiner vollendetsten und gleichmäßigsten Werke. Erstaunlich vor allem, wie der Geist der griechischen Antike hier lebendig wird, ungeachtet der für das 18. Jahrhundert zeitgemäßen Behandlung der Musik. Händel verzichtete auf alle archäologische Anspielungen, holt seine antiken Effekte nicht aus den Schriften der gelehrten Philologen, nicht einmal der griechischen Tonarten bedient er sich irgendwie auffällig; vielmehr ist es die Stärke der seelischen Nachempfindung des tragischen antiken Mythos, die seine Musik so „echt" erscheinen läßt. Händel ließ der Semele die Bezeichnung: „The story of Semele", um das Werk zu kennzeichnen als ein Mittelding zwischen Oratorium und Oper.

Die dreiteilige Ouvertüre zählt zu den eindrucksvollsten Stücken ihrer Art. Sie beginnt mit einem Maestoso, das von

akkordischen Fanfarenfiguren in Triolen beherrscht wird: feierlich und erregend zugleich in der Wirkung. Es folgt ein fugiertes, energisch vorwärtsstrebendes Allegro, dessen Thema deutlich auf Mendelssohns bekannte e-moll-Klavierfuge eingewirkt hat. Eine kernig-anmutige Gavotte bringt die Ouvertüre zum gedeihlichsten Abschluß.

Die erste Szene im Tempel der Hera hat hochfeierliches, packend dramatisches Gepräge. Semele, der sich Zeus in Liebe zugewandt hat, soll auf Wunsch ihres Vaters, des Königs Kadmos von Theben, einem böotischen Prinzen vermählt werden. Die feierliche Opferhandlung an Hera begleitet das erste Rezitativ: „Behold auspicious flashes" („O seht, die heilige Glut flammt auf"). Mit diesem Stück beginnt die Reihe machtvoll gestalteter und eindringlicher accompagnato-Rezitative, die einen besonderen Reichtum gerade der Semele ausmachen. Packend der klangliche Gegensatz zwischen den energischen unisono-Passagen zu Beginn und dem dolce des zweiten Abschnitts, der so glücklich das Bild des aufwärtswallenden Weihrauchs ausmalt.

Der Chor spricht seine Glückwünsche aus in einem festlich bewegten, prachtvoll aufgebauten dreiteiligen Satz: „Lucky omens bless our rites" („Frohe Zeichen strahlen hell eurem Pfad"). Rauschenden Glanz trägt in den ersten Teil die elegant geführte Oboen- und Geigenfigur in Sechzehnteln hinein, von der sich die Chorpartie mit ihrer Führung in Vierteln und Achteln scharf abhebt. Ein kurzes Mittelstück in feierlicher Chordeklamation setzt dem hellen B-dur die dunkleren Farben g-moll und d-moll, dem pompösen forte ein willkommenes piano entgegen, gleichzeitig den dritten Teil wirksam vorbereitend, der nun wiederum die B-dur-Farbe, das forte, die rüstige Beweglichkeit zur Geltung bringt. Obschon fugiert, wirkt dies Stück doch mehr durch die fast tanzmäßige Rhythmik seiner Motive als durch kontrapunktische Verwicklung, die hier keineswegs zur Schau gestellt ist. Gipfelpunkte gegen den Schluß hin die beiden Orgelpunkte auf B und F, über denen in prächtiger Fülle Chor und Orchester wie im Marschschritt freudig dahinziehen.

Semele sieht mit Schrecken den Fortgang der heiligen Handlung, die sie auf immer an den ungeliebten Mann binden soll.

König Kadmos, ihr Vater, mahnt die Tochter zum Gehorsam. Athamas, der Verlobte der Semele, mischt sich in dies interessante Duett-Arioso mit der Bitte, seine Rechte zu achten. In dieser Not sendet Semele ein Gebet zu Zeus empor, Hilfe von ihm zu erflehen. Ihr Rezitativ: „Woe me, what refuge“ („Weh mir, wo ist Rat?“) mit seinen erregten dramatischen Akzenten bereitet wirksam die kurze Arie vor: „O Jove in pity“ („O Zeus, voll Mitleid lindre meine Qual“), die im Gegensatz zum Rezitativ flehentliche Bitte „larghetto e sempre piano“ so rein und rührend ausdrückt. Semeles Arie: „The mourning lark to mine accords his note“ („Die Lerche weckt den Gram mir“) ein klanglich bezauberndes Glanzstück des Koloraturgesanges, die Sopranstimme mit den Geigen wetteifernd im Zwitschern, Trillern, Schmettern, dabei voll Grazie und mit Akzenten zärtlicher Wehmut durchsetzt. Athamas schöpft neue Hoffnung. In seiner Arie: „Hymen, haste“ fordert er Hymen auf, schleunigst die Hochzeitsfackel zu entzünden. Ein leichtbeschwingtes, in freudiger Erwartung ungeduldig dahineilendes $\frac{6}{8}$-Stück, dessen anschauliche Plastik antiker Reliefs würdig ist. Die Situation wird noch dadurch verwickelt, daß Semeles Schwester Ino den Athamas auch liebt und nun mit Schrecken sieht, daß er ihr endgültig zu entgleiten droht. In Schmerzensrufen macht sie ihrer Erregung Luft, ohne sich vorerst deutlicher zu erklären. Folgt das Quartett: „Why doest thou thus untimely grieve“ („Was härmt zur Unzeit dir das Herz“), in dem Semele, Ino, Athamas und Kadmos ihre Verwunderung und Erregung so lebhaft und fesselnd ausdrücken. Eines der ganz seltenen Ensembles seiner Art bei Händel.

Zeus gibt Antwort durch fernes Donnergrollen. Das Feuer auf dem Altar erlöscht. Der Chor, in bangem Schrecken, fragt, „welcher neidische Gott dem Feste grollt“. Dies groß aufgebaute d-moll-Stück: „Avert these omens“ („Wend’ ab dies Zeichen, ew’ge Macht“) wirkt durch sein höchst temperamentvolles Wesen. Erregte Streicherfiguren, fanfarenartige Motive, dröhnende Pauken im Orchester gegen breites und eindringlich einfaches Deklamieren des Chors. Eigentlich eine dreiteilige Chorarie, mit einem in verwickelteren Linien und lebendiger Polyphonie von

malerischer Anschaulichkeit durchgeführtem Mittelstück. Das pp bei „Urplötzlich stirbt der Tag in dunkler Nacht“, der wirkungsvolle Gebrauch des An- und Abschwellens bei: „Dumpf droht der Donner“, die tonmalerisch interessante Ausdeutung der Worte: „Zeus fährt selbst herab in Regenflut“ sind die Einzelzüge, die sich zu dem packend gezeichneten Bild zusammenschließen. Kurze Zwischenreden des Kadmos und der Semele erhöhen durch ihre eindringliche Deklamation und die Gegensätzlichkeit ihrer Stimmungen die Spannung des Hörers. „Noch einmal flammt die Glut“ singt Kadmos, von den aufrauschenden, fast prasselnden Streicherskalen begleitet. Bei den Worten „Und wieder stirbt die Flamm'“, sinkt die Musik in sich zusammen. In einem erregten, schreckerfüllten Satz mahnt der Chor zur Flucht vor der Zwietracht der Götter Zeus und Hera: ein hochinteressantes, packend deklamiertes Chor-Rezitativ: „Cease your vows'“ („Fort, fort, laßt ab das Opfer zu begehren“), begleitet vom vollen Orchester, das über dem dröhnenden Paukenbaß unablässig auf und ab wogt.

Alles flieht eilig aus dem Tempel. Athamas und Ino allein beherrschen die nächste Szene. Ino macht in zart andeutenden Worten in ihrer Arie: „Turn hopeless lover“ („Blick', Hoffnungsloser“) dem unglücklichen Liebhaber klar, daß er für das verlorene Glück sogleich Ersatz finden könnte. Diese Arie, in der blassen, matten, elegischen Tonart e-moll, mit Geigen und Solo-Cello im Ritornell deutet in ihren tanzmäßigen Rhythmen und eindringlichem Ton auf verführerische Gesten und flehentliche Blicke. Noch immer begreift Athamas ihre Absicht nicht. Seine Arie: „Your tuneful voice“ („Melodisch klagst du mein Geschick“), auch in Tanzrhythmen, vereint teilnehmendes Mitleid mit freundschaftlicher Wärme. Er bittet sie, bei Semele zu seinen Gunsten Fürsprache einzulegen. Der unverstandenen Liebenden bleibt nun nichts übrig, als sich unzweideutig zu erklären. Ino voll Scham und Enttäuschung, Athamas in Bestürzung und Mitleid vereinen sich zu dem dramatisch packenden Duett: „You've undone me“ („Weh' mir Armen“).

Die Szene wechselt. König Kadmos erzählt in dem breiten Rezitativ: „Wing'd with our fears“ („Eilig in Flucht und frommer

Hast“) das Entweichen der erschreckten Versammlung aus dem Tempel, das Abenteuer der Semele: mit anschaulichen, bei aller Einfachheit trefflich gewählten Tonmalereien begleitet das Orchester die Erzählung von der Entführung Semeles durch einen mächtigen Adler. Man sieht hörend, wie er sich in blitzartigem Abstieg abwärts schwingt, mit seiner Last dann sanft und langsam der Höhe zustrebt und schließlich den Blicken entschwindet.

Der Chor der Priester erscheint: „Hail Cadmus“ („Heil, König, Heil! Zeus erhöht dein göttlich Haus“). Ein festlicher Glanz ist über das Stück gebreitet. Zu dem üblichen Orchester kommen noch zwei Hörner hinzu. Im Orchester eine Art feierlicher Tanz, energisch rhythmisiert, in den der Chor akkordisch deklamierend hineinsingt. Im zweiten Teil läßt sich der Chor in einen Wettstreit mit dem Orchester ein: „Singet froh ein Jubellied“, auch jetzt noch ungeachtet mancher dialogischer Gruppierungen im wesentlichen homophon bleibend. In mächtigem Schwunge rollt sich das Stück auf, dem glänzend gegipfelten Schluß mit rüstiger Kraft zustrebend.

Vom Himmel herab singt nun Semele ihre reizende Arie im Gavottenrhythmus: „Endless pleasure“ („Endlos selig lebt nun allbeglückt Semele der Welt entrückt“). Entzückend die leichte Grazie dieses Stückes, ein „Wechsellied zum Tanze“, in dem Gesang und Orchester in den lieblichsten Wendungen miteinander konzertierend wetteifern. Die für die ganze Semele-Partie so bezeichnende Auszierung durch reiche Koloratur hier von köstlich hellem, schlankem, jugendlichem Klang. Schließlich mischt sich noch der Chor mit derselben Gavottenmelodie in den Wechselgesang und bringt in glänzender Fülle den ersten Akt zu Ende.

Dem zweiten Akt geht eine sinfonia voran, ein frisches, munteres, geschäftig dahineilendes Orchesterstück über eines jener Motive, die Gemeingut der Zeit waren. Man findet eine Variante davon z. B. in Bachs „Capriccio über die Abreise des geliebtesten Bruders“, in der abschließenden kecken Fuge über das Posthornsolo. Auch hier bei Händel bläst der Schwager seine flotte Hornweise mit dem charakteristischen Oktavsprung. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, diese sinfonia sei eine tonmalerische Illustration zu dem im folgenden Rezitativ angedeuteten Er-

eignis. Hera, die Gattin Zeus', hat schon bemerkt, daß der Gemahl ein neues Liebchen in irgendeinem Schlupfwinkel versteckt halte, und beauftragt nun voll Wut die Götterbotin Iris, das Versteck der Semele ausfindig zu machen. Iris berichtet: „Dreimal durchmaß ich See und Land", und auf diese Eilfahrt in einem halben Tage bezieht sich wohl die einleitende Sinfonia. Semele ist auf der Höhe des Kithäron in einem von Hephaistos für Zeus neuerbauten Palast entdeckt worden. Iris' Arie: „There from mortal cares retiring" („Dort nur Freuden hingegeben") schildert Semeles Glück in diesem Liebesnest durch Göttergunst. Ein entzückendes idyllisches Stück, voll von Grazie und Lieblichkeit, in seinem wiegenden $\frac{6}{8}$-Takt tanzmäßig rhythmisiert, eine Melodie von Art jener Arietten, wie sie Reinhard Keisers Domäne waren, und wie sie Händel aus seinen jungen Jahren noch im Ohr lagen. Den schärfsten Gegensatz zu diesem Schäferstückchen bildet das gewaltige Rezitativ: „Awake Saturnia" („Nichts mehr von ihr! Wach' auf, Saturnia. Auf zur Rache!"). Ein dämonisches Stück, von wilder Leidenschaft durchbraust. Ein Nachkomme von Medeas Beschwörungsszene in Cavallis „Giasone", ein Vorfahr ähnlicher Stücke in Alceste und Iphigenie von Gluck. In der Gattung des accompagnato-Rezitativs wird man nicht leicht Großartigeres finden können. Iris setzt diese Szene unmittelbar fort mit ihrem Rezitativ: „Hör' und vernimm aus meinem Mund die Schrecknisse". Zeus hat die Semele in ihrer Burg wohl gesichert: „Den Eingang wehrt ein Drachenpaar". Das Orchester malt anschaulich diese sich windenden und bäumenden Ungetüme (man denkt an Wagners Fafner). Tausendäugig, schlaflos setzen sie in ihrer Wachsamkeit niemals aus. Hera ist entschlossen, die Hilfe des Morpheus, des Schlafgottes in Anspruch zu nehmen, um die Drachen einzuschläfern. Dies spricht sie aus in ihrer Arie: „Hence, Iris" („Fort, Iris, fort von hier"). Einem energievollen, Leidenschaft, Wut und Rache atmendem ersten Teil ist das Intermezzo kraß gegenübergestellt, das so köstlich malt, wie Morpheus „ruht auf weichem Flaum, in enger Zelle dumpfem Raum".

Die zweite Szene führt uns in den Palast der Semele. Semele schläft, umgeben von Liebesgöttern und Zephyren. Sie erwacht, und an ihren holden Traum denkend, singt sie die Arie: „Oh sleep,

why dost thou leave me?“ („O holder Schlaf“). Wie ein liebliches Wiegenlied in der hellen, paradiesischen Tonart E-dur, von einer für Semele bezeichnenden lässigen Grazie und schönster Linienführung, mit malerischen Einzelheiten, wie die schlaftrunkenen, fast gähnenden Koloraturen Takt 5 und 6, 12 und 13, die reizende Tonmalerei des „flüchtigen Freundes“ Takt 17—20. Der verliebte Zeus erscheint zum Schäferstündchen.

Semele redet ihn in bedeutungsvollem Rezitativ an: „Let me not another moment“ („Laß mich nicht mehr dulden den Schmerz der Trennung. Da du meine Seele zur Liebe gebildet hast, so quäle mich nicht länger mit Zweifel und Furcht und grausamer Eifersucht“). Zeus ist durch diese unerwartete Anrede etwas aus dem Konzept gebracht. Das Ritornell seiner Arie: „Lay your doubts and fears aside“ („Laß ab von Furcht und Pein“) kündigt diese Überraschung an, durch die von Pausen durchsetzten, zögernden Phrasen. Bald aber hat der vielgewandte Gott seine Haltung wiedergewonnen und singt nun als Kavalier die schöne Semele an, in vollendet weltmännischem Ton, gerundet, elegant, zierlich tändelnd und angenehm. „Liebe und ich sind eins“ spricht Zeus etwas leichtfertig. Die leidenschaftlich liebende Semele greift dies Wort sofort auf, und trumpft auf in der merkwürdigen, ja genialen Arie: „With fond desiring“ („In Qual verlangen“). „Liebe und ich sind eins“ hält sie Zeus entgegen, auf diesen Refrain ihr zwischen scharmanter Grazie, Beharrlichkeit und drohendem leidenschaftlichem Unterton schwebendes Menuett zuspitzend. Siebenmal (die Wiederholungen nicht mitgezählt) hebt und senkt sich in wundervoll rollender Koloratur dieser fast schon dämonische Refrain. Ein psychologisch feiner Zug die Art, wie (natürlich auf Zeus' Geheiß zur Beruhigung Semeles) die Liebesgötter im Chor: „How engaging“ („Wie doch der Liebe Sorge“) die Menuettmelodie der Semele aufnehmen, chormäßig vereinfacht. Doch Semele ist noch immer nicht beruhigt. Zeus versteht ihr verderbliches Sehnen nach Unsterblichkeit, versucht sie von näherem Eingehen auf das gefährliche Thema abzulenken. Seine Arie: „I must with speed amuse her“ („Ich hemm' in Eil ihr Klagen“) drückt diese Erkenntnis geistvoll aus. Die Musik betont sowohl das Eilen wie auch die Geschäftigkeit der drohenden

Fragen Semeles (die langen Koloraturen auf „explain“). Auf Zeus' Wink stürzt sich der Chor der Liebesgötter nunmehr mit einem Tanzlied „Alla hornpipe“ in eine bukolische Musik von hinreißender Schönheit. Schon der Schwung des Ritornells mit der vertieften siebenten Stufe (f anstatt fis im zweiten Takt), seinen Synkopen, den eingemischten Sechzehnteln von prachtvoller Wirkung in seiner weiten Linie. Wenn nun vollends der Chor hinzukommt: „Freut euch des Tags in heiterer Ruh'“, dann baut sich ein Stück Musik von einer einzigartigen duftigen Würze des Klanges auf: jener geniale Anachronismus, dem so unbekümmert Händel sich bisweilen überläßt, fügt es auch hier, daß die gut altenglische Hornpipe-Weise sich in der Phantasie wandelt wie zu einer Ekloge des Vergil oder Theokrit etwa. Dieser, die ganze Semele-Partitur beherrschende antike Ton macht sich besonders stark und reizvoll im ganzen Rest des zweiten Aktes des öfteren geltend. Zeus erzählt im nächsten Rezitativ, daß auf sein Geheiß der Semele Schwester Ino zur Gesellschaft der in ihrem glänzenden Palast etwas vereinsamten Semele geholt wird. Wie prachtvoll in diesem Secco-Rezitativ die wahrhaft klassisch-antik anmutende plötzliche Wendung nach Es-dur bei den Worten: „Dann spielet froh, wie auf Arkadiens Flur!“ Zeus' scharmante Arie: „Wherever you walk“ („Dort, wo du weilst, durchwürzet süßer Duft“) wetteifert mit den schönsten Idyllen eines Steffani und Keiser, mit denen sie zu vergleichen ist, weil sie sich der nämlichen, mit Vorliebe bei der idyllischen Schilderung verwendeten Züge bedient, wie etwa der wiegenden, bisweilen einander überschneidenden Figurationen der Geigen und Bratschen, die sich über die Melodie sanft auf und ab neigen, wie das Geäst der Bäume im Winde.

Die dritte Szene schildert das Wiedersehen der beiden Schwestern Semele und Ino. Ein großes Meisterstück der idyllischen Musik ist auch das Rezitativ der Ino: „O'er many states“ („Weit über Land und See daher komm ich“). Ino schildert ihre Fahrt. Schon im einleitenden Secco-Rezitativ zeigt sich die Meisterhand in den kleinen harmonischen Rückungen, die so glücklich die Schilderung unterstreichen: „Über Moor und Sumpf und Wald, der wilden Tiere grausen Sitz“ ging die Reise. „Und eins nur

hört' ich, daß Zeus all dies gebot". Da beginnt auf einmal ein zauberhaftes leises Klingen des zart bewegten Streicherchors: die Sphärenmusik. Eine der schönsten Inspirationen Händels, von ergreifender Schönheit zumal da, wo es im Arioso heißt: „Wie ruht so zauberstill die Luft umher, ein traumhaft Tönen füllt sie mehr und mehr". Dieser meisterlichen Einleitung würdig ist das kleine Duett: „Prepare then" („Heb' an dein Lied, du sel'ge Schar"), in dem Semele und Ino an Schönheit, Anmut und Herzlichkeit so berückend miteinander im Zwiegesang wetteifern. Ihren Höhepunkt erklimmt diese ganze geniale Szene mit dem Schlußchor: „Bless the glad earth" („Himmlisch verklärte Harmonien, lasset die Erde schöner blühen"). Wieder ertönen die Sphären, aber jetzt voll und brausend, nur etliche Male „mit süßem Widerhall" im lieblichsten Echo verklingend. Selten ist die Fugenform malerischer verwendet worden als in diesem Stück, das ein kosmisches Idyll mit so viel Größe wie Schönheit in Musik umsetzt.

Der dritte Akt bringt in seiner ersten Szene eines in der Charakteristik schlagendsten Tonbildern, die sich bei Händel überhaupt finden. Die eifersüchtige Hera und Iris kommen in die Höhle des Morpheus, um den trägen Schlafgott zu bereden, die Drachen vor Semeles Burg einzuschläfern und Jupiter mit Traumbildern zu berücken. Die einleitende sinfonia gehört zur Klasse der damals in der Oper häufigen Schlummermusiken, hat aber von Händel eine so köstliche, der Situation gemäße Nuance erhalten, daß sie sich als ein besonders origineller Einfall präsentiert. Kaum jemals in der Musik ist ein schläfriger, träger Klang so unübertrefflich hingestellt wie in diesen Morpheus-Stücken. Die sinfonia wirkt durch den Klang der vereinten tiefen Celli und Fagotte, den schleichenden Rhythmus. Mit einem höchst energischen accompagnato-Rezitativ stört Hera die süße Ruh'. Morpheus, endlich erweckt, antwortet in einer geradezu köstlichen Baßarie: „Laß mich, widriges Licht, umgib mich, dunkle Nacht". Die kostbare Musik zu den Worten: „Lethe, was hemmt deinen sanften Strom? O singe wieder mich zur Ruh'!" klingt, als käme sie aus dem Munde der Schatten im Hades. Hera indes übt einen kräftigeren Zauber, der den schlummertrunkenen Mor-

pheus schließlich munter macht. Sie erwähnt die Nymphe Pasithea, der Morpheus innig zugetan ist, und auf einmal beginnt Morpheus lebendig zu werden, und in einer höchst possierlichen Arie: „More sweet is that name" („O Name wie klingst du mir lieblich und hell") besingt er die holde Nymphe. Die drolligen Sprünge, die Schneller und Triller, die charakteristischen Rhythmen machen diese Arie zu einem halb komischen, halb idyllischen Gegenstück der grotesken Polyphemarien in Acis und Galatea. Das Duett zwischen Hera und Morpheus: „Obey my will" („An mich gib ab den Zauberstab") zeichnet in Tönen Heras Drängen und Morpheus' williges Nachgeben: er fällt in Heras Ton ein, nimmt ihre Phrasen diensteifrig auf. Hera hat ihr Begehr und zieht befriedigt von dannen.

Die zweite Szene führt in Semeles Liebesnest. Semele in Unruhe, der Schlummer flieht sie: „My racking thoughts" („Meine quälenden Gedanken"). Die pochende Baßfigur malt denn auch anschaulich diese „racking thoughts". Wie weit und frei auch das Solo darüber seine melodischen Kreise ziehen möchte, gegen das stete Nagen dieses unerbittlichen Baßrhythmus kann es sich nicht siegreich durchsetzen. Zwei Affekte im Widerstreit beherrschen diese merkwürdige Arie: Weit hinausstrebende Sehnsucht und unentrinnbare Unruhe als seelischer Untergrund. Hera beginnt nun ihr verderbliches Werk. Sie hat durch Morpheus' Hilfe sich listig den Zugang zu Semele gebahnt und tritt ihr nun entgegen in der Gestalt ihrer Schwester Ino, einen Zauberspiegel tragend. Mit Hilfe des Spiegels wird es der Verführerin leicht, die naive Semele zu betören, daß ihre Schönheit einer Göttin würdig sei. Semele beschaut sich entzückt im Spiegel. Ihre Spiegelarie: „Myself I shall adore" („Wie von mir selbst verzückt") ist ein wahres Kabinettstück feiner musikalischer Arbeit. Die Geige als Spiegel reflektiert gleichsam die schmeichelnden, glitzernden, sich wiegenden, springenden Läufe, Triller, Figuren dieser kostbaren Koloraturarie, die so überzeugend die naive Freude einer berückend schönen Frau über ihre eigene Schönheit in den mannigfachsten Ausdrucksschattierungen musikalisch ausspricht. Nun ist Semele reif für den nächsten Schritt. Hera überredet sie im Rezitativ-Dialog, zu verlangen, daß Zeus in seiner Gottgestalt

der Semele die Wonnen göttlicher Liebe bereite. Bedeutsam hebt sich aus diesem Rezitativ die Stelle heraus: „Laß schwören ihn den Schwur, er wolle nimmermehr als Mensch erscheinen. Nein! als er selbst, der mächtige Donnerer, im Glanz der Herrlichkeit.“ Sehr wirksam tritt hier das Streichorchester zum Cembalo hinzu. Semele dankt überschwänglich in der Arie: „Thus let my thanks be paid“ („Oh, aller Dank sei dein“). Der eigentliche Gefühlsinhalt dieser ausnehmend schönen Siziliane ist aber nicht so sehr das Dankgefühl wie die verzückte Vorfreude der Göttlichkeit, die sich ausdrückt z. B. in dem das Solo hoch übersteigenden breiten Gesang der Geigen (besonders Takt 13—15), in dem leidenschaftlich-sehnsuchtsvollen Anstieg zur Höhe, Takt 17—19.

Dritte Szene. Zeus erscheint. Er hat im Traum (Heras und Morpheus’ Werk) Semele seinen Umarmungen entfliehen gesehen, und voll unheilahnender Unruhe und liebender Sehnsucht singt er nun die Arie: „Come to my arms“ („Komm, stille mir der Laune Qual“), in deren Melodieführung sich diese beiden Affekte so lebendig ergreifend mischen. Kokett Kälte heuchelnd, schmollt Semele in der Arie: „I ever am granting“ („Ich immer gewähre, du ewig nur klagst“). Aber was für ein Schmollen ist dies! Die wahrhaft klassische Reinheit der Linien dieses Stückes verbindet sich mit einem fatalistischen, ja schon dämonischen Ton, in der Bestimmtheit der Rhythmen und der Deklamation, im dunkel drohenden, pathetischen d-moll. Der dramatische Höhepunkt naht. Zeus, der schon Semeles Begehren ahnt, schwört beim Styx und Olymp der Semele zu gewähren, was sie wolle. Dem erregten Rezitativ folgt fernes Donnergrollen (Paukensolo). Semele verlangt Zeus als Gott zu sehen, und nun bricht Zeus schmerzerfüllt und in tiefster Erregung los in der erstaunlichen Arie: „Ah! take heed“ („Weh’, zurück nimm das Wort“). Bewundernswerte freie Polyphonie im aufgewühlten Durcheinander der Streichinstrumente, die Zeus’ gewaltigen Gesang wie ein schäumender Fluß umbranden. Aber Semele ist nicht zu halten. Sie dringt auf Erfüllung des Schwurs. In ihrer Verblendung geht sie zum Äußersten. Ihre Arie: „No, no I’ll take no less“ („Nein, nichts genügt hinfür“) ist ein Gemisch von Koketterie und Zorn. Die Melodik dieses eigenartig erfundenen und mit glänzender

Kunst durchgeführten Gesanges (wie verschlingen sich Geige und Gesang in ein festverknotetes Gewirr mit üppigem Koloraturenzierat!) formt sich zum präzisesten Ausdruck.

Zeus' Monolog: „Ah whither is she gone" („Weh', wohin eilt sie") rührt an die tiefsten seelischen Hintergründe des Trauerspiels. Schmerz und Bedauern durchzittern dies bewundernswerte Arioso. Dem unabänderlichen Schicksal muß selbst der Gott sich fügen. Jupiter sieht, daß Semele nicht zu retten ist, keinerlei Zugeständnisse würden sie verhindern, von Jupiter das verderbliche Entschleiern der letzten göttlichen Geheimnisse zu verlangen: „For she was framed to prove none but the lambent flames of love". Gerade in dieser aufschlußgebenden Szene kommt es auf jedes Wort an, und Gervinus' lahme, irreführende deutsche Übersetzung müßte hier wohl gründlich erneuert werden.

In der sechsten Szene kostet Hera allein die Wonnen ihrer Rache aus. Händel findet dafür in der Arie: „Above measure is the pleasure" („Unaussprechlich sind die Wonnen") einen merkwürdigen Ausdruck, indem er den ersten Teil im $\frac{3}{4}$-Takt tanzmäßig setzt, in einem seltsam verschnörkelten Menuettrhythmus in kleinen Notenwerten, den zweiten Teil im alla-breve-Takt in breiten melodischen Phrasen, fast feierlich.

Die siebente Szene bringt die Katastrophe. Semele wird von ihrem Schicksal ereilt: „Ah me, too late I now repent" („Weh' mir, zu spät bereu' ich nur"). Dieses f-moll-Larghetto gehört zu den ergreifendsten Stücken der ganzen Musik. Ein Rezitativ von feinfühligster Deklamation und melodischer Gestaltung wird in ein Stück sinfonischer Orchestermusik von rührender Zartheit der Empfindung, edelster elegischer Schönheit gehüllt. Buchstäblich jeder Ton der Begleitung ist von sprechendem Ausdruck gesättigt.

Semele stirbt. Das Drama ist beendet. Der Chor hat das letzte Wort in einem Satz, der vom Geist der antiken Tragödie mächtig durchweht ist: „Oh terror" („Entsetzen, in Feuersgluten Semele!"). Erschütternd der Ruf: „Welch ein Strafgericht". Dieser massigen, homophonen Entrata folgt ein polyphones Mittelstück, ein wundervoll gegipfelter Schluß: „Und schnell sind wir dahin, verweht wie Rauch". Dieses „Verwehen" malt ergreifend die

im pianissimo silbenweise geflüsterte Coda, die den berühmten Schluß der Coriolan-Ouvertüre und des Trauermarsches aus der Eroica vorwegnimmt. Dieser Chor ist übrigens auch ein Vorfahr des Brahmsschen Schicksalsliedes, ihm in der elegischen, tragischen Grundempfindung, der Wucht seiner Diktion nah verwandt.

Kadmos, Ino, Athamas treten nach Semeles Tod noch einmal auf. Das tragische Ereignis ist in einer Vision der Ino mitgeteilt worden. Athamas wirbt nochmals um sie. Seine Arie: „Despair no more shall wound me" („Kein Kummer länger quält mich") an und für sich ein wertvolles Stück, doch kann diese ganze Szene nach dem Vorangegangenen nur abschwächend wirken und darf ohne Bedenken übersprungen werden.

Schlußszene. Die Trauer wandelt sich in Freude. Apollo verkündet, daß Bacchus, der Sproß der Semele und des Zeus, gerettet ist. Eine pompöse sinfonia im französischen Ouvertürenstil begleitet das Erscheinen Apollos. Der Schlußchor: „Selig laßt uns ruh'n von Sorgen frei" rafft alle Kräfte des Chors und Orchesters zusammen und begrüßt Bacchus mit einem von Kraft, Licht und Freude geschwellten glänzenden Satz, einem würdigen Schlußstück der Partitur.

* * *

Alfred Rahlwes hat (Verlag Leuckart, Leipzig) der Semele eine abkürzende Neugestaltung gegeben, die sich beim Halleschen Händel-Fest 1922 wohl bewährt hat. Sie wird, soweit sie reicht, den Händelschen Stilforderungen gerecht, wie auch den praktischen Bedürfnissen unseres gegenwärtigen Musiktreibens. Trotz ihrer musikalischen Vorzüge läßt sie jedoch vom psychologischen Gesichtspunkt aus noch manche Lücke offen, und verkleinert und verflacht Händels großartige und tiefe Konzeption. Alfred Heuß hat in einer eindringlichen Studie über das Semele-Problem („Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft" 1913) gezeigt, welche außerordentlichen seelischen Ausdruckswerte die Semele birgt. Gerade deswegen ist es sehr schwer, Kürzungen der langen Partitur vorzunehmen, ohne sie wesentlich zu schädigen. Am ehesten wird man Rahlwes beistimmen können, wenn er die Partie des Athamas ganz streicht, obschon dadurch besonders dem

ersten Akt mehrere bedeutsame Stücke, wie das Duett, Quartett, verloren gehen. Aber unersetzlich ist jede der elf Arien Semeles, von denen die Bearbeitung mehrere streicht. Gervinus hat — unbeschadet der nicht ganz unberechtigten spöttischen Kritik von Heuß — in seinem viel zu wenig gekannten und geschätzten Buch: „Händel und Shakespeare“ feinsinnige, wennschon nicht genügend erschöpfende Bemerkungen über die musikalische Charakteristik der Semele gemacht, die psychologische Bedeutung der Koloraturen dieser Rolle glücklich dargelegt: „Keine Rolle in Händels oratorischen Dramen ist mit diesem Schmuckwerk reicher ausstaffiert als die der Semele . . . die Überschwenglichkeit, die diesem Wesen natürlich ist, ihre flüchtige Eitelkeit und Selbstgefälligkeit, ihre tändelnde Grazie, ihre expansive leichte Beweglichkeit zu schildern, hatte der Tonkünstler keine anderen Mittel als die beweglichste Leichtigkeit ihrer Sangrede spielen zu lassen . . . In den Koloraturen von vier ganz verschiedenen Arien ist es, als ob jeder Nerv der Singenden schütterte von dem Kitzel bald einer mutwilligen Freude (in der Verlachungsarie), bald des entzückenden Selbstgefallens (in der Spiegelarie), bald der koketten Tändelei (in der Arie beim Wiedersehen des Zeus) oder der Selbstbespiegelung in einem vornehmen Grame (in der Lerchenarie); alles zusammen gewöhnt uns an die Vorstellung von einem Wesen, das man sich zuletzt gar nicht mehr denken kann als in dieser sprudelnden Tonfülle aller seiner Äußerungen.“ (S. 440.) Auch auf S. 270 des Gervinusschen Buches sei verwiesen.

JOSEPH (1743)

Auch in diesem Oratorium hat, wie bei Jennens Belsazar, Händel seinem Librettisten gegenüber sich seine Freiheit bewahrt, und manche Partien des Textes nicht komponiert, wie ein Vergleich der Partitur und des von James Miller geschriebenen und veröffentlichten Librettos zeigt. Das Autograph gibt die Daten der Beendigung beider Teile an, den 26. August und 12. September 1743. Chrysanders Neudruck in der Gesamtausgabe, verzeichnet die vielerlei Änderungen, Kürzungen, Einlagen, die Händel für spätere Aufführungen vorgenommen hat. Metastasios „Giuseppe

riconosciuto" hat Miller für sein „sacred drama" offenkundig als Vorbild benutzt, zumal im zweiten und dritten Akt. Dem Chor fällt in diesem vorzugsweise idyllischen Werk keine entscheidende Rolle zu. Um so reicher und wertvoller sind die Soli.

Die viersätzige Ouvertüre hat fast suitenmäßiges Ansehen. Wie auch sonst manchmal bei Händel, sind alle vier Sätze auf die freie Umwandlung des nämlichen rhythmischen Motivs gebaut: Sprung abwärts, gefolgt von Sprung aufwärts, wie man in Takt 2 des ersten fugierten Andante sehen kann, verglichen mit Takt 1, 2 des Larghetto, Takt 1 des Allegro, Takt 1 des abschließenden Menuetts.

Den ersten Akt eröffnet Joseph mit einem jener bedeutenden, für Händel besonders bezeichnenden Ariosi. Joseph im Gefängnis, schwankend zwischen betrübter Resignation und energischem Sichstemmen gegen das widrige Geschick, singt seine große Szene: „Be firm, my soul". Der Widerstreit der Affekte ist schon im Ritornell angedeutet durch den energischen forte-Teil und den zögernden, leisen zweiten Teil. Das ganze Stück hindurch bleibt dieser Kontrast zwischen forte und piano, dem staccato und legato der beiden Motive wirksam. Als Mittelstück schiebt sich zwischen die beiden ariosi sehr wirksam ein accompagnato-Rezitativ mit dramatischen Akzenten. Phanor, Pharaos Diener, erscheint bei Joseph und meldet, daß der Pharao Josephs Traumdeuterkunst zu erproben wünsche. Josephs Stimmung schlägt um. In seiner Arie: „Come, divine inspirer" ruft er die göttliche Erleuchtung an in Tönen einer edlen Zuversicht. Dem prachtvoll im bel canto-Stil geführten Solo mit seinen ausdrucks- und geschmackvollen Auszierungen gesellt sich in innerlich belebtem Dialog ein ebenso fein durchgearbeiteter obligater Geigenpart. Phanor bittet Joseph um Verzeihung und klagt sich selbst des Undanks an in der Arie: „Ingratitude's the queen of crimes". Joseph kommt nun in der dritten Szene vor Pharao. Der Traumdeutung gehen voran ein Rezitativ-Dialog zwischen Pharao und Joseph, und der Chor der Ägypter: „O God of Joseph, gracious shed thy spirit", ein zweckentsprechendes, wennschon nicht außerordentliches Chorstück. In der Form eine zweiteilige Chorarie, Hauptmelodie im Sopran, mit häufigen kontrapunktischen Ver-

ästelungen der anderen Stimmen. Die Traumdeutung selbst, als akkompagniertes Rezitativ behandelt, bedient sich geistvoller instrumentaler Mitwirkung in zwei plastischen Motiven, deren erstes in fröhlichen Fanfaren auf die sieben Jahre der Fülle hinweist, während der langsam dahinschleichende, ernst aufsteigende Gang der Violinen die sieben mageren Jahre passend andeutet. Händels zweite, schlichtere Fassung der Stellen läßt übrigens die instrumentale Ausdeutung ganz fort. Pharao, von Joseph hingerissen, macht ihn zu seinem Statthalter. Nicht minder hingerissen ist Asenath, die Tochter des Hohepriesters Potiphar, die in ihrer Arie: „O lovely youth with wisdom“ ihr Entzücken an Josephs Schönheit und Weisheit in Tönen ausströmen läßt, die bei aller Herzlichkeit eine gewisse jungfräuliche Zurückhaltung und Gebundenheit sehr fein charakterisieren, durch den dauernd festgehaltenen Rhythmus eines feierlichen Tanzes. Im Jubelchor: „Joyful sounds, melodious strains“ wird Joseph als „Zaphnath-Paaneah“, als Retter Ägyptens, verherrlicht. Das glänzende, opernhaft, einfach homophon gehaltene Marschstück hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem pompösen Festmarsch aus Verdis „Aida“; der figurierte Geigenpart von belebender Wirkung. Den Rest des Aktes nimmt Josephs Werbung um Asenath und die eheliche Verbindung der beiden in Anspruch. Asenaths zweite Arie: „I feel a spreading flame“ zeigt gegenüber der beherrschten Zurückhaltung der ersten Arie eine viel ungehemmtere Leidenschaftlichkeit. Das Bild des „lodernden Feuers“ beherrscht die gesamte Melodik dieses prachtvollen Charakterstückes, in den Rhythmen und Konturen der Fioritur. Bei der Ausmalung dieser seelischen Feuersbrunst hilft wiederum der obligate Geigenpart bedeutsam mit. Josephs Werbung wird vom Brautvater Potiphera angenommen. Dem lieblichen Duett des Brautpaares: „Celestial virgin, god-like youth“, in anmutigem Reigenschritt dahingehend, mischen sich zärtliche Flötenstimmen bei. Dieser Idylle wirksam entgegengestellt ist ein kurzer, glänzender Festmarsch des Orchesters während der Hochzeitsprozession zum Tempel. Pauken und Trompeten tun hier zum ersten Male ihre Schuldigkeit. Der Hohepriester nimmt die Trauung vor, dabei das feierliche Gebet singend: „Powerful guardians of nature“. Bei aller

gesanglichen Wirksamkeit wahrt das Stück im melodischen Ausdruck eine gewisse rituelle gemessene Würde, sehr angemessen der Situation. Der Chor stimmt an: „Immortal pleasures crown this pair"; schlichte Akkordik und polyphone Durcharbeitung halten sich hier erfolgreich die Wage. Nun spricht auch schließlich der mächtige Pharao in der Arie: „Since the race of time begun", wie es ihm gebührt, mit instrumentalem Pomp, Trompete, Oboen, Streicherchor, herausgehoben über die Arien der übrigen Personen. Einer schmiegsamen, kräftigen, großen Baßstimme ist hier eine überaus dankbare, glänzende und großzügige Aufgabe dargeboten. Der Chor: „Swift our numbers, swiftly roll" beschließt den Akt in höchst eindringlicher klanglicher Gipfelung. „Das Rollen" läßt sich Händel natürlich nicht entgehen. Es dient majestätisch dahinrauschenden Chorkoloraturen, die mit zündend präziser und energischer Deklamation abwechseln, und auch im Orchesterpart kommt durch die nämliche malerische Vorstellung eine höchst interessant figurierte, in großen Linien dahinziehende Stimmführung zustande.

Die erste Szene des zweiten Aktes zeigt Joseph im Triumphzug als Erretter des Landes. Das Volk jubelt ihm zu, in dem lebhaft bewegten Chor: „Hail, thou youth by Heav'n beloved". Er gehört einem bei Händel nicht seltenen Typ an. Erster Teil: Anfang, Mitte, Schluß gleich wuchtigen Pilastern homophon akkordisch deklamiert, die Zwischenstrecken polyphon sich ausbreitend, das Ganze eingebettet in eine große Orchestersinfonie. Zweiter Teil: dicht fugiert, im doppelten Kontrapunkt verwickelt. Phanor preist Josephs weise Voraussicht. Seine Arie: „Our fruits while yet in blossom die" beginnt mit einem zwar schönen, aber im Ausdruck befremdlich lieblichen Pastorale, handelt es sich doch um die Schilderung der Mißernten; auch der zweite Teil ergeht sich in gesanglich glänzendem, aber nicht recht überzeugendem Ziergesang. Wieder greift der Chor ein: „Blest be the man". Ein klangvolles, breit ausladendes Stück triumphaler Chormusik, von ähnlichem Wechsel zwischen akkordisch deklamierten und kontrapunktisch gefügten Partien, wie oben aufgewiesen. Asenath erwähnt die Sehnsucht Josephs nach der Heimat, und in ihrer Cavatine: „Together lovely innocents grow up" malt sie des

Gatten Zärtlichkeit für die Kinder in Tönen rührender, schlichter Herzlichkeit, sowohl Joseph, den Vater, wie sich selbst als Mutter mit überaus sympathischen Zügen charakterisierend.

Die zweite Szene führt uns zu Simeon. Als Gefangener im Kerker wird er in der Einsamkeit der Haft von Gewissensbissen über die an Joseph begangene Mißhandlung gequält. Eine Reihe hochbedeutender, dramatisch spannender Stücke rollt sich ab. Simons accompagnato: „Where are there brethren?“ samt der Arie: „Remorse confusion“ sind Charakterstücke ersten Ranges. Reue, Wut, Verzweiflung mischen sich hier zu einem Tongebilde packenden Eindrucks. Der große Dramatiker zeigt seine Faust hier aufs wuchtigste. Das mit größter Freiheit, starker rhythmischer und harmonischer Kunst behandelte Streichorchester hat an der außerordentlichen Wirkung einen Hauptanteil. Diesem düsteren, schreckhaften Tonbild ist mit elementarer Wirkung ein Kontrastklang höchsten Grades gegenübergestellt in Josephs Arie: „The peasant tastes the sweets of life“. Er singt dies Pastorale, eine der holdesten, bezauberndsten Weisen, die je ersonnen wurde, während er, auf die Vorführung des gefangenen Simeon wartend, der Heimat und Kindheit gedenkt. Ein Streichquartett mit Generalbaß über Musettenbässen genügt Händel für diese in köstlicher ländlicher Frische atmende Musik; ein Mittelsatz in Art eines akkompagnierten Rezitativs hebt durch Kontrastklang noch die Eindringlichkeit dieser meisterlichen da capo-Arie. Es folgt die spannende Szene zwischen Simeon und dem von ihm unerkannten Joseph. Flüssiges Rezitativ wechselt hier mit großartigen Eingebungen arioser Art. Nochmals läßt sich Simeon vernehmen. Scham und Furcht bewegen ihn diesmal in dem accompagnato: „Impostor! Ah! my foul offence“, das seinem Vorgänger an Eindringlichkeit und Stärke des lebendigen Ausdrucks kaum nachsteht. Er singt dies Stück als Monolog, nachdem Joseph ihn verlassen hat. Das Orchester spricht ein bedeutsames Wort mit: bebende Bässe im forte gegen ein seltsam schwerflüssig und langsam herabsinkendes breites kanonisches Gefüge der Oberstimmen im piano. Innerliche Erregung als Grundstimmung, darüber gleichsam das Erwachen der niederdrückenden Reue, die in dichter Umstrickung das Gemüt

in Fesseln legt. Solche Züge feiner und überraschend verwickelter Psychologie machen Händel zum geistigen Verwandten von Dramatikern viel späterer Generationen. Die Szene wechselt. Joseph wieder im Kreise seiner Familie. Asenath nimmt teil an Josephs Betrübnis und drückt diese Teilnahme aus in der Arie: „The silver stream, that all its way transparent to the ocean flows“. Nach italienischer Opernweise wird hier die Gemütsstimmung im Spiegel eines bildhaften Vergleichs aufgefangen. Der klare Silberstrom, mit schäumenden Strudeln in seinem weiteren Lauf getrübt, ins Grollen gebracht ist die Vorstellung, der die musikalische Erfindung des ersten Teils entspringt. Ein zwar artistisches Stück, aber von welcher Kunst in der Führung der unablässig rollenden Figur, mit der Geige und Gesangstimme wetteifern, in der Differenzierung des klaren Laufs und des trüben Gewoges! (Die erste Fassung, S. 160 der Chrysanderschen Partitur, Anmerkung, ist übrigens der späteren, abgeschliffenen Fassung weit überlegen.) Den Mittelsatz beherrscht dann der Vergleich des Flusses mit Asenaths Lebenslauf. Auch hier die Fülle gesanglicher und ästhetischer Feinheiten des nobelsten italienischen Stils. — Die Brüder werden nun wegen des bei ihnen gefundenen Silberbechers vor Josephs Richterstuhl gebracht. Juda führt das Wort als erster in seiner Arie: „To keep afar from all offence“, die etwas zu langatmig eine gewisse Zuversicht und mannhafte Würde zur Schau trägt. Die Brüder fallen ein mit dem kurzen Chor: „Thus one with every virtue crowned“; ein erregtes Durcheinander der Stimmen, der Situation angemessen. Wieder ist Juda der würdevolle Wortführer in dem Dialog mit Joseph, der mit Mühe nur seine Rührung verbirgt. Er wird vollends außer Fassung gebracht durch Benjamins rührende kleine Arie: „Thou deign'st to call thy servant son“. Er läßt die Brüder zurück, die verwundert Josephs innere Bewegung beobachtet haben. Sie flehen zu Gott, daß er Josephs Herz vollends erweiche. Dieser Chor: „O God who in thy heavenly hand“ ein Meisterstück musikalischer Arbeit, wie lebhaften flehentlichen Ausdrucks erinnert in seiner Technik an manche italienische Madrigale (bei Monteverdi z. B. „Stracciami pure il core“). Drei rhythmisch ganz verschiedene Motive im dreifachen Kontrapunkt höchst

kunstvoll ineinander geflochten: 1. „Thou knowst our wants“, in $\frac{1}{4}$-Noten. 2. „O let us not confounded be“ in $\frac{1}{8}$ und $\frac{1}{4}$ klagend im chromatischen Abstieg, „thy tender mercies“ in $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{4}$. Das Ganze eingerahmt durch einen hochfeierlichen, strengen, vollstimmigen Introitus (Takt 1—20) und eine korrespondierende Coda, jetzt aber ins tröstliche D-dur gewandt, mild anhebend und in fester Zuversicht ausklingend. Der reiche zweite Akt findet hiermit seinen würdigen Abschluß.

Dem dritten Akt geht eine sinfonia voran, ein rüstiges Allegro von schönem Fluß. Erste Szene Dialog zwischen Asenath und Phanor, über die Undankbarkeit der Fremden, die den Becher geraubt hatten. Phanors Arie: „The wanton favours of the great“ cavatinenartig, kurz, auf schlagende, eingängige, gefällige Rhythmen gebaut. Seine zweite Arie: „Though on rapid whirlwind's wing“ ist aus der Susanna herübergenommen oder umgekehrt von hierher an jene Stelle gekommen. Joseph kommt hinzu. Er ist bekümmert, will aber den Grund seines Kummers nicht sagen. Asenath fühlt sich als liebende Gattin verletzt, argwöhnt eine Untreue Josephs oder zumindest ein Nachlassen seiner Liebe, und macht ihrer Unruhe Luft in einem Anruf an die Eifersucht: „Ah jealousy, thou pelican“. Das großzügige Stück hat seine musikalischen Feinheiten in den wirkungsvollen Konturen, den auf das zweite Viertel im $\frac{3}{4}$-Takt verschobenen Rhythmen (die Anmut und Verdruß so gut ausdrücken) und der obligaten Geigenstimme mit ihren hartnäckig wiederholten Figuren (s. Takt 5 und 6, 20—24 usw.). Joseph verteidigt sich, erzählt endlich von der Sorge um seinen alten Vater. Die Arie: „The people's favour“, in der er Volkes- und Königsgunst als schwankenden Halt bezeichnet, bietet mit ihrem trockenen Sentenzentext der Musik allerdings keine sonderlichen Angriffspunkte. Viel bedeutender Asenaths Arie: „Prophetic raptures swell my breast“. Sie will von Pharao selbst die Erlaubnis erbitten, Josephs Vater nach Ägypten kommen zu lassen. Die Voraussicht, durch diesen Liebesdienst dem Gatten ihre Liebe aufs neue zu beweisen, füllt sie mit froher Voraussicht und läßt die nagenden Zweifel der Eifersucht umschlagen in ekstatische Ausbrüche freudiger Zuversicht. In mancher Hinsicht gemahnt dies außerordentliche Stück an Beet-

hovens Leonore-Arien. Heroisch, von mächtigem Schwung der Linien, von freudiger Erregung durchbebt. Schon im Ritornell überaus präziser Ausdruck: die kurzen triumphalen Fanfaren, die mit Pausen durchsetzten, erregten, wie keuchend abbrechenden Phrasen, der energische Anlauf aufwärts, Takt 8, 9; die zwei in bangen Intervallen chromatisch seufzenden, zweifelnden piano-Takte nach diesem Höhepunkt, das nochmalige Zusammenraffen der Energie unmittelbar darauf sind meisterliche Züge musikalischer Psychologie. Die Arie selbst führt dies alles im Großen glänzend aus. Wie ist z. B. die chromatische Andeutung des Ritornells in dem nächtlich fahl gefärbten fis-moll-Mittelsatz packend und groß gestaltet! — Die Brüder erscheinen in Ketten. In Benjamins Sack wird der Becher gefunden. Der Höhepunkt des Dramas naht. Benjamin beteuert in rührenden Tönen seine Unschuld und bittet um Mitleid mit dem alten Vater, in einem kleinen accompagnato und dem ergreifenden, wie von Schluchzen und Weinen durchbebten Gesang: „O pity, not to myself", einem Stück Ausdrucksmusik erster Güte. Joseph stellt sich hart, schickt Benjamin ins Gefängnis. In einer Reihe schlichter und begleiteter Rezitative kommt nun die Sorge und Unruhe der Brüder zu eindringlicher Äußerung. Der vielgewandte Dramatiker führte hier die Feder, mit sicherer Hand jeden Akzent hinsetzend. In dem Chor: „Eternal monarch of the sky" gipfelt die Szene. Händel steht auf der Höhe der Situation. Wie gesättigt von flehentlicher Bitte der vollstimmige Eingang, mit der wirksamen Chromatik, den verminderten Terzen b, gis und f, dis im 9. Takt! Wie konzentriert der Ausdruck in dem dicht zusammengefaßten, schwerwiegenden fugierten zweiten Teil, mit den schneidend verzweiflungsvollen Schreien um Hilfe im Alt! (Takt 15 und folgende vor dem Schluß.) Joseph kehrt zurück. Noch einmal versuchen Juda und Simeon ihn zum Mitleid zu bewegen. Zumal Simeons Cavatine: „Thou had'st my lord a father once" und accompagnato: „Give him up the lad" sind hochbedeutend. Die Cavatine zieht ihre Wirkung zu erheblichem Teil aus der Abwechslung zwischen forte, dolce und pianissimo. Schließlich gibt sich Joseph zu erkennen. Diesen Höhepunkt des Dramas hebt Händel durch völlig unbegleitetes Rezitativ hervor. Asenath kommt hinzu

und bringt mit der Erlaubnis Pharaos alles zu gutem Ende. Ihr Duett mit Joseph: „What's sweeter than the new-blown rose" ersetzte Händel für eine andere Aufführung durch eine Sopranarie über dasselbe Hauptmotiv, die bei aller Schönheit von der entzückenden Frische, Liebenswürdigkeit und Anmut des Duetts noch übertroffen wird. Asenath ist in der musikalischen Charakterzeichnung eine der vollendetsten Leistungen Händels. Er zeigt sie als knospende Braut, als liebende Gattin, als zärtliche Mutter, als glutvolles, vollerblühtes Weib mit Regungen der Eifersucht, als kraftvolles Heldenweib, und schließlich als durch Anmut bezaubernde, hingebende, durch Erfahrung geläuterte Frau, in Einzelarien voll bewundernswerter Kunst jede dieser Entwicklungsphasen ausführend, und dabei dennoch die Einheitlichkeit des charakteristischen Tons wahrend. Mit einem jubelnden Chor: „Allelujah, we will rejoice", dem sogenannten Dettinger Anthem entnommen, schließt das Oratorium ab.

Der Joseph gehört zu den wenig bekannten Oratorien Händels. Die Gründe sind einmal die geringe Rolle, die dem Chor hier zuerteilt ist, das herrschende Vorurteil gegen die auf Sologesang basierten Werke, und schließlich die Anlage des ganzen für Kastratenstimmen; besonders Joseph als Altpartie wirkt befremdlich. Chrysander-Seifferts Bearbeitung des Joseph ersetzt den Alt durch einen Bariton, kommt so unseren Gepflogenheiten entgegen und nimmt durch Vorzüge stilvoller und gewandter Behandlung auch im übrigen für sich ein.

BELSAZAR (1744)

Der Text zu Belsazar, wiederum von Charles Jennens geschrieben, behandelt jene durch Heines Ballade bekannte Sage von Belsazars frevelhaftem Übermut und Untergang. Babylon fällt, das mächtige Reich, das so viele Völker, auch die Juden, unterjocht hatte, besiegt durch die Perser, die unter Cyrus' Führung ihren Siegeslauf antraten. Ein Oratorium mit weltgeschichtlichem Hintergrund: auf seinem Schauplatz agieren drei Völker, die Babylonier, die Perser, die Juden. Wie es Händel verstanden hat, die Äußerungen dieser drei Nationen zu charakterisieren, zu

verschiedentlich und fesselnd abgewandelten Tonbildern zu gestalten, macht einen der feinsten ästhetischen Reize gerade dieser Partitur aus. Vielleicht meint Händel diesen Punkt, wenn er in einem uns erhaltenen Brief an Jennens seinen Dank ausspricht für das treffliche Textbuch und erklärt, er habe daraus mancherlei neue Anregungen geschöpft. Andererseits verhielt sich jedoch Händel dem Textdichter gegenüber kritisch, und übersprang manche Strecken der Jennensschen Fassung, wie ersichtlich ist aus dem Vergleich der Partitur mit dem gedruckten Textbuch.

Die zweisätzige Ouvertüre zeigt bei näherem Zusehen mancherlei Züge, die eine programmatische Deutung zulassen, ja sogar herauszufordern scheinen. Über den allgemeinen Zweck hinaus: die Hörer zur Sammlung zu bringen, sie durch ein passendes Tonspiel vorzubereiten auf die Einwirkung eines großen, weit gegliederten Werkes — wird hier der besondere Ton, das Lokalkolorit sozusagen, schon in der Ouvertüre angeschlagen und angedeutet. Das erste gewichtige Maestoso nimmt die Stimmung der ersten Nitocris-Szene vorweg; das bewegliche Allegro, eine Art fugiertes moto perpetuo, mit Umkehrung des Themas im zweiten Teil (wie in der Gigue), hat ganz seltsame, plötzliche Unterbrechungen durch leise Achtelakkorde, die sich keineswegs aus der Logik des Gefüges ergeben: man denkt an das Menetekel, das den Festtrubel jäh unterbricht. Dreimal schieben sich diese körperlos unheimlichen Akkordreihen zwischen den rauschenden Fluß der Töne, einmal in der Mitte erscheint sogar eine richtige orgelmäßig kirchliche leise G-dur-Kadenz in breit gehaltenen Akkorden.

Den ersten Akt eröffnet Nitocris, die Mutter des Belsazar. Mit Trauer sieht sie, die Freundin und Schülerin der Propheten Daniel, dem wüsten Treiben des babylonischen Hofes zu. Ihr Rezitativ: „Vain, fluctuating state of human empire!", ein wahrhaft majestätisches Stück, ist eine herrliche Einleitung zu dem packenden Drama, das sich nun entrollt. Diese Betrachtung über das Wachstum und den Verfall der Staaten, eines der großartigsten accompagnati Händels, ist bedeutend in Wort und Ton. Der erste Teil schildert die hilfsbedürftige Kindheit des Staats, der zweite sein mannbares Alter voll Übermuts, Besitzgier und Kampflust, der

dritte das Alter und den Untergang durch jüngere Mächte. Musikalisch dementsprechend der aufregende Höhepunkt in der Mitte: „Zuletzt, voll angeschwellt zu Riesengröße, ernährt das Ungetüm im eigenen Schoße Stolz, Üppigkeit, Verderbnis, Eidesbruch und Zwietracht.“ Dieser Mittelsatz im $\frac{3}{4}$-Takt wird eingerahmt durch zwei Larghetti im $\frac{4}{4}$-Takt, die in sinfonischer Weise das Hauptmotiv durch die Instrumente führen. Die Coda, wiederum $\frac{4}{4}$, nimmt Bezug auf den handgreiflich anschaulichen Schluß des Mittelsatzes: „Seine Schwäche nimmt eine neue Macht voll Gierde wahr“, bei dessen kanonisch geführten staccato-Gängen man gleichsam das im Hinterhalt lauernde Raubtier geduckt schleichend und sprungbereit sieht. Folgt eine erhabene Arie der Nitocris: „Thou God most high“, voll erlesener Schönheiten, wie z. B. die phantasievolle Andeutung des unermeßlichen Raums, den Gottes Arm umspannt, Takt 23—28, ohne Bässe, der Klang in Oktaven in der Höhe schwebend, dazwischen spannende Pausen. Bei der Schlußwiederholung des tiefernsten, weitgeschwungenen Hauptthemas schreibt Händel die beim da capo der Arie üblichen Auszierungen ausnahmsweise selbst aus: ein lehrreiches Beispiel für die Praxis des Händelstils. Rezitativen zwischen Nitocris und Daniel folgt Daniels Arie Nr. 5: „Lament not thus o queen, in vain“, ein meistens gestrichenes, gleichwohl wertvolles Stück. Besonders ins Ohr fallende Züge das „Wehklagen“ des Hauptmotivs (Takt 4, 17, 39) mit der ausdrucksvollen übermäßigen Quarte, der Eintritt der Haupttonart E-dur nach dem die Ewigkeit Gottes, den Himmel charakterisierenden entlegenen gis-moll (Takt 39), die geistreiche Variante des da capo am Schluß (Takt 39—56) mit den ausgeschriebenen Verzierungen und Kadenzen.

Die zweite Szene führt vor das belagerte Babylon. Draußen die Belagerer, das persische Heer unter Cyrus. Von den Wällen verhöhnen die Babylonier das vergebliche Mühen der Perser. Sehr lebendig und treffend der spottende, übermütige Ton dieses Chors der Babylonier: „Behold by Persia’s hero made the strong blockade“. Der erste Teil kriegerisch gestimmt; wie militärische Signale klingt es aus dem Orchester, stolze, kraftvolle Fanfaren schmettern dazwischen (s. das prächtige, plötzlich eintretende

G-dur, Takt 8 des A-dur-Stückes). Der Chor deklamiert anschaulich: „Wie breit die Gräben, wie tief ihr Fall, welch hohe Türme umdrohn den Wall“, das „breit, tief, hoch“ wohl ausnutzend. „Horch, Cyrus“, tönt von allen Seiten der spöttische Ruf, im Orchester von einer kleinen blitzenden Figur gestützt. Köstlich der kanonische Einsatz Takt 27, der gleichsam gähnende Ausruf: „A tedious time“, der mit Takt 38—40 den ersten Teil so wirksam beschließt. Der zweite Teil: „Sieh uns zu Spiel und Scherz bereit“, führt das leicht bewegliche, spielerische Thema im fugierten Stil durch die kunstvoll verflochtenen Stimmen in glänzender Steigerung bis zum Schluß, wo das scherzhafte Thema in $\frac{1}{16}$ Koloraturen den ganzen Chor wie ein Ausbruch des Gelächters durchzieht.

Folgen Rezitative zwischen Cyrus und dem zu den Persern aus Babylon übergegangenen Gobrias. Die Baßarie des alten Gobrias: „Oppressed with never ceasing grief“ drückt den Gram des gebeugten Vaters aus, dem der babylonische Tyrann den Lieblingssohn getötet hat; Rachegefühle mischen sich als zweites Ausdruckselement in das Stück, ohne indes den Grundton der Trauer zu beeinträchtigen. Cyrus tröstet den Greis und verspricht ihm Rache. Seine Arie: „Dry those unavailing tears“ ist volltönend und würdig in der Haltung. Viel bedeutender freilich das große Rezitativ: „Be comforted“, in dem Cyrus den ihm im Traum eingegebenen Eroberungsplan darlegt. Zumal der Mittelteil, die Vision schildernd, von phantastischer Kraft des Ausdrucks, das accompagnato zu den Worten: „Eine Stimme im Donnerschall durchdrang bis zur Tiefe den mächtigen Strom; der stolzen Stadt erhabene Türme beugten bang ihr Haupt, als küßten sie den Grund.“ Mächtig auch weiterhin die Wiedergabe der göttlichen Aufforderung an Cyrus, zu kämpfen und zu siegen und die Gefangenen (d. h. die Juden) zu befreien. Stückweise enthüllt Cyrus seinen Plan, beim alten Gobrias Erkundigungen über Babylon und seine Verteidigungsmittel einziehend. Den Euphrat gilt es abzuleiten und durch das trockene Strombett in die Stadt einzudringen, in finstrer Nacht, wenn die Verteidiger beim Sesachfest im Rausch die Wachsamkeit vermindern. Des Gobrias Arie: „Behold the monstrous human beast“ schildert

das wüste Treiben, die Trunkenheit beim Sesachfest mit einfachen Mitteln — großenteils unisono-Figuren — wirksam und kräftig. (Beethoven schreibt den ersten Satz seines f-moll-Quartetts über fast genau das nämliche Motiv, mit dem Händel hier arbeitet.) Cyrus' Gebet um Gottes Beistand findet einfache und würdige Töne in der Arie: „Great God, who yet but darkly known", einer Art Strophengesang. Sein folgendes Rezitativ ermutigt die Freunde zur Tat, und die persischen Heerscharen antworten darauf in dem breit ausgebauten Chor: „All empires upon God depend". Einfacher, feierlicher Eingang, dann eine interessant entwickelte Fuge über ein Thema, das den Textworten „Gebet" und „Preis" seine Ausdruckswerte entlehnt, diese verschiedenen Motive in ein Ganzes bindend, und aus der wechselweisen Gegenüberstellung dieses in seine verschiedenartigen Bestandteile zerlegten Themas dem Stück seinen Charakter gibt.

Der Prophet Daniel beherrscht die nächste Szene. Daniels großer Gesang: „O sacred oracles of truth" ist eine große dreiteilige Szene von ganz eigenartiger Gestaltung: Arioso, Rezitativ und Passacaglia schließen sich zu einem ganz außerordentlich eindringlichen Gebilde zusammen. Das Arioso, eine von ruhiger Begeisterung getragene Verherrlichung der Schrift Gottes, der Bibel, weihevoll und feierlich im Ton, stützt sich auf eine sinfonische Orchesterbegleitung, die dem Viertonmotiv der absteigenden Achtel (c, b, as, g im ersten Takt) eine Fülle harmonisch und melodisch fesselnder Züge abgewinnt. Dem dichten Geflecht dieser breiten, durch Ausweichungen belebten Es-dur-Fläche folgt als Mittelsatz ein hellstrahlendes C-dur-Rezitativ: „Rejoice my countrymen", eine Anrede an die Volksgenossen, mit der tröstlichen Verheißung der Rettung aus Knechtschaft. Feste Form und noch begeisterteren Ton findet diese Anrede im dritten Teil: „Thus saith the Lord", in der Cyrus als der Auserwählte Gottes den Juden vorgestellt wird. Eine Passacaglia über ein scharf rhythmisiertes, bewegtes Baßthema, dreimal in G-dur, dreimal in D-dur, darüber die Oberstimmen in wechselvoller, lebendiger Beweglichkeit, die Gesangsstimme in ausdrucksvollster Deklamation. Folgt eine höchst wirkungsvolle Unterbrechung des kontrapunktischen Gefüges, dadurch Heraushebung des Höhe-

punktes: „Damit vom Aufgang bis zum Niedergang die Völker laut gestehen: Ich bin der Herr und keiner sonst.“ Mit einer nochmaligen Aufnahme des G-dur-Passacaglia-Themas schließt die großartige Soloszene. Sie findet einen begeisterten Widerhall in dem jubelnden Chor der Juden: „Sing, o yea heavens“, einem kräftigen Lob- und Preispsalm, in ein lebendig rhythmisiertes Halleluja auslaufend.

Der musikalischen Schilderung des Sesachfestes gehört die folgende Szene. Belsazar leitet sie ein mit der etwas zu weit ausgesponnenen, übermütigen, auf stampfende Tanzrhythmen gestellten Arie: „Let festal joy triumphant reign“. Von allen Seiten wird Belsazar gewarnt. Seine Mutter Nitocris hält ihm sein frevelhaftes Treiben vor. Ihre Arie: „The liefy honours of the field“ stützt ihre musikalische Fassung auf das Bild der vor dem Sturmwind wirbelnd auffliegenden dürren Blätter. Auch dies malerisch konzipierte, virtuos durchgeführte Stück ist von übermäßiger Ausdehnung. Im Rezitativ (Nr. 20): „It is the custom“ befiehlt Belsazar, die erbeuteten heiligen Becher aus dem Tempel von Jerusalem herbeizuschaffen und aus ihnen den Wein zu trinken. Der Chor der Juden, entsetzt über den Gottesfrevel, warnt den Lästerer, in dem tiefernsten, sechsstimmigen Satz (Nr. 21): „Recall o king thy rash command“. Männer- und Frauenchor je dreistimmig, teils antiphonisch gesetzt, teils in voller wuchtiger sechsstimmiger Harmonie. Ein herrlicher Nachklang der alten venezianischen Motette, wie Händels Namensvetter Jacobus Gallus etwa sie übte. Besondere Glanzpunkte: der As-dur-Einsatz, Takt 21 nach dem vorhergehenden C-dur, der Aufschrei bei den Worten: „Und traf mit Tod des Lästrers Spott“, Takt 25, 26. Nochmals versucht Nitocris den Sohn von seinem frevelhaften Tun abzubringen. Vergebens. Das Duett zwischen Nitocris und Belsazar: „Oh dearer than my life, forbear“ von dramatischer Anlage, auf den Widerstreit entgegengesetzter Gefühle begründet, und dennoch musikalisch in eins gefaßt, voll von Feinheiten, wie etwa Takt 39 der angstvoll warnende Zuruf der Mutter: „O hab' Acht“ über dem drohenden plötzlichen As im Orchester; Takt 47, 48 der prachtvolle Höhepunkt: „Sprich nicht Jehova Hohn“, mit dem überraschenden b-moll, f-moll und Ges-dur; Takt 71

bis 75, wo die Stimmen in der Erregung die Worte einander gleichsam wegreißen, immer höher steigend, bis Nitocris mit dem in höchster Angst herausgeschleuderten hohen g und fis das letzte Wort behält; Takt 82, 83 im Orchesternachspiel die packende, chromatisch so ausdrucksstark ausgezierte g-moll-Kadenz, mit as, fis, a, cis, e als farbegebenden Intervallen; ähnlich Takt 88 as, h, a, des in der c-moll-Kadenz. Den ersten Akt beschließt der Chor der Juden, die nochmals ihre warnende Stimme erheben: „By slow degrees the wrath of God". Dieser sechsstimmige, von einer gewaltigen, strengen Erhabenheit getragene Chor schließt sich in der motettenartigen Technik an den früheren Chor Nr. 21 an. Ein kurzes Grave beginnt mit gesammelter Kraft und Fülle; hoch über den Chorstimmen zieht das Orchester seine Bahn, wie es scheint, symbolisch andeutend (in einer an Bach gemahnenden Art), wie Jehovas Zorn allmählich anschwillt, und Gott den drohenden Streich noch in Barmherzigkeit zurückhält, bevor sein strafender Arm aus der Höhe herniedersaust. Im zweiten Abschnitt gibt ein Fugato über die Worte: „Langmütig harrt er seiner Reu, an Gnad und Milde reich" Anlaß zu mancherlei malerischen Wirkungen, die zumal im englischen Urtext bei den Worten „long" and „waits" in merkwürdigen Haltetönen das lange Warten symbolisch ausdrücken; besonders ausdrucksvoll in diesem Sinne die Parallelstellen Takt 23—27, 50—56, wo eine merkwürdige Spannung erreicht wird durch die Pausen im Orchester, das zögernde Einsetzen von Stimme nach Stimme auf wiederholten Tönen, jede Stimme gleichsam ängstlich um sich spähend, ob Hilfe naht. In vollen Fluß kommt das gewaltige Stück jedoch erst im dritten Teil, in der mächtigen Fuge über die Worte: „Und welchen Weg er geht" (ein chromatisches Umherirren), „trifft sein geächtet Haupt im Flammenstrahl der Donnerkeil". Wer Händel kennt, weiß, daß der Donnerkeil (auf Englisch noch bildhafter „precipitates the thunder down") zu einem Tonbild stärkster Anschaulichkeit Anlaß geben wird. Immerwährend saust diese abstürzende Skalenfigur in den mannigfachsten Abwandlungen in das oft chromatische Gefüge der Stimmen.

Kaum minder großartig ausgeführt das Chorfresko, das den zweiten Akt eröffnet. Die Perser haben nach Cyrus' Plan den Eu-

phrat abgeleitet. Ihre Arbeit und deren Erfolg malt der Chor: „See, from his post Euphrates flies“. Den fugierten ersten Hauptteil beherrschen zwei in geistvoller Kontrapunktik ineinander verflochtene Motive, das eine das rasche Dahinströmen des Flusses malend, das andere, breiter deklamierte gleichsam den Ausblick in die nunmehr „offen daliegende Königsstadt“ zeigend. Den triumphierenden Ausklang sichert sich Händel durch die durchsichtige, durchbrochene fugierte Arbeit, die in der Hauptsache eigentlich kaum mehr als zwei Stimmen zugleich beschäftigt, bis auf die kurzen, erstaunten Rufe des Chors: „Seht!“ zu Anfang und den in massiger Fülle des ganzen Chors aufgetürmten Schluß. Zudem bringt die durchbrochene Arbeit eine Fülle immer wechselnder Stimmenkombinationen und Klangreize mit sich, die dem fast im scherzando-Stil entworfenen Tonbild sehr angemessen sind. Händel hat für dies Stück frischer Naturmalerei eine Anleihe gemacht bei einem seiner eigenen italienischen Kammerduette: „Fronda leggiera“, das mit dem Chor zu vergleichen lohnend und aufschlußreich ist. Seltsamer und erstaunlicher noch der zweite Teil, der sich in tiefsinnigen Betrachtungen ergeht über Heuchelei, Verrat, Falschheit. Eine Gruppe unbeteiligter Zuschauer wirft die Frage auf: „Wie, falscher Euphrat, deine Stadt stellst du des Feindes Waffen bloß?“ Dem dreistimmigen Chor hoher Stimmen folgt die Antwort dreier tiefer Stimmen: „Die Pflicht erfüllte treu der Fluß, doch weicht er nun des Himmels Schluß“. Dieser im Ausdruck, in Klangfarbe und Harmonik gleich bemerkenswerte Dialog der beiden Chöre wird gekrönt durch eine Fuge über die Worte: „O stolzer Mensch gesteh' es ein, Falschheit ist nur in dir allein“, ein pessimistisch gestimmtes Stück von düsterer Großartigkeit, ergreifendem Pathos, voll packender musikalischer Züge, die sich ergeben aus dem rasch bewegten zackigen Thema mit seinen drei Oktav- und Dezimensprüngen und dem in breiten Noten hingestellten Gegenthema. Entbehrlich erscheinen die nun folgenden Stücke; die Arie des Cyrus: „Amazed to find the foe so near“, kunstgerecht gesetzt, mit Feinheiten, wie der Gegensatz der energisch bewegten Partien zu den ruhig getragenen Stellen, wo vom Rausch und Schlaf die Rede ist. Ebenfalls entbehrlich der kleine Chor

der Perser: „To arms, no more delay“, ein Nachklang jener kriegerischen Alarm- (all'arme-) Stücken, die in der italienischen Oper seit jeher schon Bürgerrecht hatten. Fanfaren sind hier das schon etwas abgenutzte Hauptmittel der Wirkung. Von ganz anderer Kraft der Chor der Babylonier: „You tutelar gods of our empire“. Eine Art Chorarie, Trinklied, die übrigens mit Belsazars B-dur-Arie: „Let festal joy“ (Nr. 17) das Wesentliche gemeinsam hat. Wir nähern uns dem Mittelpunkt des dramatischen Geschehens. Belsazar mit seinen Kumpanen begeht das Sesachfest in lärmender Orgie, die heiligen Becher frevelhaft entweihend. Das barbarische, wüste Treiben der Babylonier charakterisiert Händel hier, wie auch sonst durch die Abwesenheit kunstvoller Polyphonie, durch primitiveren Aufbau, Rhythmen von brutaler Plastik und Schlagkräftigkeit. Unregelmäßige Periodisierung, sechs-, sieben-, zwölftaktige Phrasen, eine gewisse Plumpheit, wüste Kraft der Tongebung. Dem ersten tanzmäßigen $\frac{6}{8}$-Teil steht ein noch gedrungener zweiter Teil im $\frac{4}{4}$-Takt gegenüber, wie ein unbehauener Klotz in roher Stärke. Belsazar nimmt den Ton des $\frac{6}{8}$-Chors auf: „Let the deep bowl thy praise confess“ singt er voll Übermut, immer in kurzen, abgehackten Phrasen, wie lallend vor Trunkenheit. Wieder und immer wieder läßt er den heiligen Kelch füllen, kleine Orchesterzwischenspiele malen deutlich das Hin- und Herschwanken der Becher, an den Stellen, wo der Ruf erschallt: „Noch einen Kelch!“ Nur zwei Flöten und Fagott bestreiten streckenweise die ganze Begleitung: ein feiner Zug, der wohl darauf deuten soll, daß die Höflinge vom König in seinem Übermut schon innerlich abrücken. Schließlich, nach einem im fortissimo dahinbrausenden Ritornell, faßt er den frevelhaften Mut, Jehova herauszufordern: „Wo ist der Gott, des Allmacht Juda rühmt? Heisch er doch wieder seinen Herrscherglanz“, so höhnt Belsazar im Rezitativ. Genial erfaßt Händel die einzige Möglichkeit, das eigentliche dramatische Ereignis aufs packendste einzuführen. Der kunstvolle Satz könnte nicht die Eindringlichkeit dieses kleinen Rezitativs erreichen, das sich von der Arie ebenso stark abhebt, wie von den paar chromatischen Noten der Geigen, die „adagio e staccato, ma piano“ das furchtbare Wunder der unsichtbar schreibenden Hand so einfach und

schlagend zeichnen. Ein Ausruf des Schreckens lähmt die Zunge Belsazars. Er sinkt zu Boden. „Concitato“ überschreibt Händel den Chor, der die Verwirrung und den Schrecken der Höflinge so realistisch malt. Ein wirres Durcheinander von Rufen: „Help the king! he faints, he dies“. Die seltene Form des Chor-Rezitativs findet hier wirksamste Anwendung. Belsazar kommt zu sich, aber nur, um von neuem Grauen gepackt zu werden. Mitten ins Chor-Rezitativ hinein fällt die geniale Schilderung der schreibenden Geisterhand. Dreimal setzt sie an, man sieht ordentlich ihre Bewegung, die Schriftzüge in den drei kleinen staccato-Figuren der Geigen. War der Ton des Chor-Rezitativs vorher gleich lauten Schreien der Erregung, so wagt sich jetzt nur scheues Flüstern hervor. Belsazar faßt sich und ruft nach seinen Weisen, den chaldäischen Magiern, die ihm die Schrift deuten sollen. Eine merkwürdig vergnügte längere sinfonia soll wohl das Suchen der Magier schildern, das Rufen nach ihnen, ihren Eintritt in den Palast. Händel hatte hier den seltsamen Einfall, ein „Allegro Postillono“, wie seine Beischrift besagt, zu schreiben, ein Stück, das der Fuge über das Posthornsolo in Bachs „Capriccio über die Abreise“ verwandt ist. Die Postillonsignale beherrschen in mehrfachen Abwandlungen das ganze Stück, das in seinem geschäftig humorvollen Treiben gleichsam wie eine burleske Kritik der kläglichen Leistungen anmutet, mit denen die Schar der Weisen, von Belsazar aufgefordert, nunmehr aufwartet. In einem verlegenen Terzett von fünf ganzen Takten ist ihre Weisheit erschöpft. Nochmals die Höflinge im Chor-Rezitativ in banger Spannung: „Oh misery, o terror“. Nitocris empfiehlt den Propheten Daniel herbeizurufen. Er erscheint. Seine Arie: „No, to thyself thy trifles be“ ist wohlgemerkt „Arie und Rezitativ“ überschrieben, in wohlerwogener Umkehrung der gewohnten Reihenfolge. Die Arie, voll Zorns und bitteren Hohns auf Belsazars Verheißungen glänzenden Lohns hat ihre ironisierenden Züge, indem sie die Posthornsignale und Figuren aus der Magiersinfonie in rhythmisch verzerrenden Varianten im Orchester durchführt. Zum vollen Ernst, zu heiliger Größe jedoch erhebt sich Daniel in dem wundervollen Rezitativ, das in der Deutung der drei Rätselworte: „Mene Tekel Upharsin“ gipfelt und Belsazar sein nahes

Ende ankündigt. Die Stelle: „Du wardst gewogen auf der Wage, zu leicht befunden“ gibt Händel wiederum Anlaß zu einer anschaulichen Tonmalerei. Gesang und Orchester zeigen realistisch das Hinwerfen auf die Wage und das rasche Hinunterfallen der zu schweren Wagschale. Nitocris, in einem Ausbruch ergreifenden mütterlichen Schmerzes, mahnt den Sohn zur Reue und Zerknirschung. Ihr Siciliano: „Regard o son my flowing tears“ ist nicht nur ein Gesang von nobelster Haltung bei allem Ausdruck des seelischen Schmerzes, sondern auch in den melodischen Konturen von einer geradezu mimischen Anschaulichkeit: man sieht ordentlich die Gesten der verzweifelten Mutter, ihr flehentliches Ausbreiten und Heben der Arme in den großen Intervallsprüngen, Sexten und Septimen, bisweilen im Steilaufstieg addiert, wie z. B. im zweiten Takt. Während dieser Ereignisse im Palast Belsazars haben die Perser den Strom abgelenkt. Cyrus sieht den Weg nach Babylon durch das freigelegte Strombett offen. Seine Arie: „O God of truth“ spricht seinen Dank an Gott aus. Sie vereint den Ton innigen Dankgefühls mit heroischer Haltung. Das Bild der zurückweichenden Wogen des Stroms beherrscht einen erheblichen Teil der Begleitung; im siebenten Takt des Solo, bei den Worten: „Deep waves at my approach subside“ wird die malende Oktavenfigur im Baß zum ersten Male in ihrer Bedeutung kenntlich. Gobrias übernimmt die Führung zur Burg, Cyrus mahnt seine Scharen zur Mäßigung im Siege, verbietet unnützes Blutvergießen. Die Perser begrüßen Cyrus mit jubelndem Zuruf. Dieser gewaltige Schlußchor: „Oh glorious prince“ wirkt noch heute zündend. Er muß in Händels Tagen noch hinreißender gewesen sein. Händel und sein Textdichter verherrlichen in diesem Triumphlied die staatliche Ordnung, die Zivilisation, die Freiheit, den Frieden, Gehorsam. Die Perser vertreten in diesem Oratorium die Rolle des Kulturvolks, und jedes englische Publikum verstand sofort, daß hier eine Verherrlichung Englands gemeint war, und mit großartiger künstlerischer Kraft durchgeführt ist. Im triumphierenden D-dur, mit festlichen Pauken und Trompeten, in jubelnden Koloraturen läßt der erste Teil Cyrus' Preis laut und glänzend erschallen. Sehr gewichtig, in breiten Tönen, choralartig, läßt Händel darauf das Motto singen: „Obedience

is the child of love". Zu merkwürdig versonnenem Übergang geben die Worte Anlaß: „The jars of nations soon would cease". In diesen ersehnten Völkerfrieden träumt sich die Musik gleichsam hinein, in zarten Klängen, ostinaten Phrasen, wie eine Glockenspielmelodie, die sich immer wiederholt. Über diesem sinnigen Musizieren wird die Wirklichkeit vergessen: die Stimmen verstummen, mitten im Satz bricht der Text ab, und das Orchester beendet die schöne, eigenartige Episode mit einem Nachspiel über dem Orgelpunkt A. Doch schon ist das feine Traumbild vorüber, mit frischer Kraft setzt ein glänzend getürmtes Finale ein, über ein langatmiges mächtiges Thema, dem sich bald ein ausdrucksvolles zweites Thema gegenüberstellt: „Fried, Freiheit und sel'ge Zeit". In machtvoller Steigerung baut sich die Doppelfuge auf, bis zu einem Ausklang von markigster Kraft.

Der dritte Akt zeigt deutlich die Sorgfalt, die Händel gerade an diese Partitur gesetzt hat. Eine ganze Anzahl Arien sind in zwei Fassungen vorhanden; meistens wird es schwer, sich für die eine oder die andere Fassung zu entscheiden, da beide Fassungen bei aller Verschiedenheit hervorragend sind. So beginnt Nitocris den Akt mit einer Doppelnummer dieser Art. „Alternate hopes and fears distract my mind" singt die unglückliche Mutter, zwischen Furcht und Hoffnung schwankend. Die erste Fassung, ein großartiges Stück Musik, betont mehr das Königliche, Heroische. Ihr Pathos hat Züge, die man als Gluckisch bezeichnen kann, die an Iphigenia denken lassen. Die zweite Fassung entspringt mehr den mütterlichen Gefühlen. Das schlicht Menschliche bestimmt ihren Ton. Das Stück hat sein besonderes Interesse, weil es — ein Beispiel früher Verwendung des Leitmotivs — auf die allererste Arie der Nitocris im ersten Akt zurückgreift und aus deren Motiven in ganz neuer Fassung innerlichste, ergreifende Wirkung zieht. Daniel tritt auf. Wenig Trost bietet der gebeugten Mutter seine Arie: „Can the black Aethiop change his skin", eine temperamentvolle musikalische Predigt des eifervollen Propheten. Jetzt erst erfährt Nitocris die grausame Wahrheit. Ein Bote meldet das Vordringen der Perser in den Palast. Eindringliches Secco-Rezitativ, das mit wohlgewähltem Harmoniewechsel und sinnvoller Deklamation die Wucht der Ereig-

nisse kennzeichnet, den Schrecken der Nitocris andeutet. Folgt Chor der Juden: „Bel boweth down!“ Die Anfangsphrase in ihrem Sturz abwärts charakteristisch für die Worte: „Baal sank dahin“ — übrigens dasselbe Motiv, das die Ouvertüre zum ersten Akt eröffnet, dort gleichsam als gedrängte Überschrift des ganzen Oratoriums. Im übrigen ist das dicht gewirkte Stück von etwas düsterer Farbe, etwas gedrückt im Ausdruck der Freude und darin wieder bezeichnend, so gehalten, wie es dem geknechteten Volk ansteht. Dramatisch anfechtbar, daß Belsazar hier noch einmal beim Sesachfest gezeigt wird. Er hat sich von seinem Schrecken erholt und preist nun Sesachs Zauber in der Arie: „I thank thee, Sesach“. Die Begleitung malt handgreiflich das Torkeln des Trunkenen, mit ihren hin und her springenden Oktaven, im Gesangspart kommt der prahlerische, herausfordernde Ton des Trunkenen zur Geltung, gegen den Schluß hin das Lallen, sogar Rülpsen, bei den Worten: „Cyrus, heran, nun treff' ich dich“. Diesem sonderbar naturalistischen Stück folgt eine kurze kriegerische sinfonia, den Kampf der Perser und Babylonier andeutend. Gobrias' Arie: „To power immortal my first thanks are due“ hat den edlen Zug, der alle melodischen Äußerungen dieses alten Kriegsmanns kennzeichnet: Tränen der Rührung vergießt er, Gott dankend für die ihm gewährte Rache. Die erste Fassung der Arie als Siziliano behandelt, die zweite, in Einzelzügen nah verwandte, rhythmisch ungebundener. Cyrus gibt den Auftrag, die Königin Nitocris und Daniel zu schützen. Sein Monolog: „Destructive war, thy limits know“ fällt auf durch die für eine Arie ungewöhnlich reiche Orchesterbegleitung mit Oboen, Trompeten, Pauken und Streichern. Ein feuriges Stück kriegerischen Gepräges, glanzvoll, kühn in der Haltung. Sehr lehrreich für Händels Kompositionspraxis ein Vergleich beider Fassungen des Duetts zwischen Nitocris und Cyrus: „Great victor at your feet I bow“, in ihren Verschiedenheiten wie auch Übereinstimmungen. Die zweite Fassung ist ein verfeinertes Destillat der ersten. Diesem noblen Stück folgt Daniels Rezitativ mit der Prophezeiung von Cyrus' Taten; darauf ein kurzer Lobgesang: „Tell it among the heathen“, ein freudig bewegtes Stück in tanzmäßigen Rhythmen für Soli und Chor.

Cyrus' Versprechen, den Tempel in Jerusalem wieder aufzubauen, hat Händel in zwei Fassungen sorgsam rezitativisch behandelt, von denen die erste knapper, die zweite reicher ist an bedeutsamen Zügen. Einen würdigen Abschluß des großen Werkes baut Händel aus dem sechsten der Chandos-Anthems: „I will magnify thee“, das für diese Gelegenheit vielerlei Erweiterungen und Änderungen unterworfen ist. Soli und Chor in geistvoller Verbindung. Das erste Solo getragen von einer reichen, festlichen sinfonischen Begleitung; bald schmiegt sich eine zweite Stimme duettierend an, der Chor fällt ein mit kurzen Amenrufen, die sich nach und nach zu einem reichen polyphonen Gewebe verdichten, in dessen klingenden Fluten — ein poesievoller Zug — die beiden Solostimmen untertauchen, bis schließlich ein wundervolles Gewoge von Tönen, vokalisierend auf a und e auf und nieder wallt, wie eine Musik der Engelschöre. In Glanz, Kraft, Feuer und Begeisterung klingt dies Amen hinreißend aus.

HERAKLES (1744)

Diese Partitur entstand 1744, während etlicher Unterbrechungen bei der Arbeit am Belsazar, die durch Verhandlungen über das Textbuch zum Belsazar verursacht waren. Diesmal war der Geistliche Thomas Brougthon Händels Librettist. Sein Buch verarbeitet mit Geschick den Mythos von Herakles und Dejanira, wie ihn Ovid im neunten Buch der Metamorphosen und Sophokles in den Trachinierinnen behandelt haben. Herakles selbst tritt nur zweimal auf, die eigentliche Hauptperson dieses „Dramas der Eifersucht“ (wie Kretzschmar es treffend nennt) ist Dejanira, die Gemahlin des Helden. In ihrer Eifersucht gegen Jöle, die Herakles als Gefangene aus einem kriegerischen Unternehmen mit sich bringt, bedient sich Dejanira schließlich eines Liebeszaubers, um die Zuneigung des Gatten sich wieder zu sichern. Sie gibt Herakles ein kostbares Gewand, das ihr der Zentaur Nessos vor seinem Tode durch Herakles' Hand anvertraut hatte. Nicht ahnend, daß in diesem giftgetränkten Kleide die Rache des Nessos verborgen sei, glaubte sie an die liebeskräftige Macht des Gewandes. Herakles erliegt der Kraft des Giftes. Durch dra-

matische Wucht, Abwesenheit kleiner seitlicher Verästelungen, die von der wesentlichen Entwicklung ablenken, durch echt tragisches Pathos ragt dieser Text hervor als einer der würdigsten und künstlerisch bedeutendsten, die jemals in Händels Hand kamen. Händel selbst nannte dies Oratorium bei den ersten Aufführungen im Frühjahr 1745 „a musical drama".

Die Ouvertüre deutet Kretzschmar als das „Wiederfinden" des Helden, der im Feldzug fern von der Heimat weilt und von den Seinen mit banger Sorge vermißt wird. Festlich heitere Klänge durchziehen die Ouvertüre, die in der Leichtigkeit und Eleganz der Faktur an französische Kunst, bei Rameau etwa, anklingt. Ein auf ländlichen Ton gestimmter langsamer Marsch leitet sie ein; das bewegliche Tonspiel des fugierten Allegro hebt sich besonders gegen den Schluß hin zu prächtiger Fülle; ein zierliches Menuett macht den erfreulichen Beschluß.

Der erste Akt führt uns in das Haus des Herakles. Dejanira ist voll Unruhe um den vermißten Helden. Lichas, der Herold, weist in seinem begleiteten Rezitativ: „See with what sad dejection" auf den Gram Dejaniras hin. Dies schöne, elegische, von Wehmut durchzitterte Stück rezitativischer Musik findet Ergänzung in der nicht minder wertvollen Arie des Lichas: „No longer fate relentless frown". Schon hier zu Anfang des Werkes zeigt sich in der melodischen, harmonischen und rhythmischen Behandlung ein Stil, der für Händel neu erscheint, auf die späteren Italiener Jomelli, Traetta, Majo, auch Gluck deutlich hinweist. Besonders ersichtlich wird dies im Mittelsatz mit seiner rein akkordischen, ganz unpolyphonen Begleitung, die aber aus harmonischen Feinheiten starke Wirkungen zieht. Wirksam und ungewöhnlich die Modulation von Es-dur nach b-moll, mit ihren chromatischen Tönen Fis, A, Cis, E, Ges, Des. Im Hauptteil der Arie wäre die in kurze Phrasen gegliederte Melodik mit ihrem intimen, fast zärtlich besorgten Ton als ein neues Stilelement anzusprechen. Dejanira offenbart sich in ihrer Arie: „The world, when day's career is run" als treu und innig liebende Gattin. Mit diesem Stück beginnt die Reihe der Dejanira-Gesänge, die in ihrer Gesamtheit als ein Muster großartig durchgeführter Charakterschilderung die eingehendste Beachtung verdienen. Auch diese

G-dur-Arie prägt den neuen Stil aus. Wie zärtlich die Geigenmelodie des Ritornells, mit einem reizenden Anflug von Geziertheit in den kleinen Schleifern, in den weiten Sprüngen! Welch süßer, wehmutsvoller Ton in den klagenden Phrasen Takt 5—8, mit ihrer frappierenden Chromatik, zumal der übermäßigen Sexte Es-Cis und As-Fis, beide in der G-dur-Kadenz! In Takt 16 bis 21 von schönster Wirkung der Übergang von c-moll nach G-dur, mit dem vierfachen Echo der D-dur-Kadenz, die gleichsam verliebt in ihre kosende Biegung sich wieder und wieder hören läßt. Takt 23—29 ähnlich feiner Übergang von h-moll nach A-dur, mit aparten chromatischen Rückungen einer elegant geschwungenen Koloratur von raffinierten Reizen. Auch hier überall die kurzen Phrasen, die Mischung von engen, chromatischen Intervallen mit weiten Sprüngen, besonders wirkungsvoll der Nonensprung D-C im Takt 40, 47. Hyllos, der Sohn des Herakles, tritt ein und berichtet der Mutter von der Befragung des Orakels um das Geschick des Vaters. Ein gewaltiges accompagnato heroischen Zuschnitts wählt den Spruch des Orakels: „Ich sah den Helden tot dahingestreckt, es steigt die Flamme auf Oetas mächt'gem Haupt empor". Was man den großen Gluckschen Stil nennt, ist hier schon fast zum Verwechseln ähnlich vorweggenommen: die Plastik der wie in Stein gehauenen Deklamation, die tragische Gewalt der Orchesterbegleitung mit ihrer geistvollen Ausnutzung der punktierten Rhythmen, des akkordischen Elements, der dynamischen Gegensätze fortissimo und piano, der rauschenden, rasch dahinschießenden Skalenpassagen, der sprechenden Pausen, der tonmalerischen Andeutung der „Flammen" und des mächtigen Berggipfels. Dies heroische Stück steht in glücklichem musikalischem Kontrast sowohl zu dem Vorhergegangenen, als auch zu der nun folgenden zweiten Dejanira-Arie: „There in myrtle shades reclined". Den Tod des Gatten bezweifelt Dejanira kaum nach dem Spruch des Orakels. Im einleitenden Rezitativ spricht sie von ihrem eigenen Tod und täuscht sich über ihre Verzweiflung eine Weile hinweg durch die Ausmalung der Freuden, die sie im Elysium mit Herakles vereint durchkosten wird. So findet sehr geschickt an Stelle eines Ausbruchs von Schmerz ein kontrastierendes idyllisches Stück

hier seinen wohlbedachten Platz. Eine wahrhaft paradiesische Anmut und Zartheit wird hier in Tönen schmelzender Süße lebendig. Ganz besonders seien vermerkt Takt 11—14 mit der graziös gebogenen Kontur der Solokadenz, weiterhin Takt 18—24 der weitgespannte und doch so zart und zierlich gezeichnete Melodiebogen des Solo. Hyllos will Gewißheit bringen und den Vater suchen. Seine Arie: „Where congealed the northern streams", von ernster Entschlossenheit, gemildert durch einen Ton der Nachdenklichkeit und Herzlichkeit. Der auffallendste Zug in dem melodisch so ungehemmt fließenden Stück ist die (zweimal eintretende) Vertonung der Worte: „Wo im rauhen Nord die Flut starrt in Frost und Eisesband". Hier friert gleichsam der Fluß der Töne, starr bleiben die Mittelstimmen auf einem Ton liegen, klirrende Dissonanzen (Takt 32, 49, e, f, b und g, as, f) charakterisieren die eisigen Fesseln. Jetzt zum ersten Male greift der Chor ein, die Kindesliebe des Hyllos preisend und ihm Segenswünsche auf die Fahrt mitgebend: „O filial piety!" Dies Stück holt seine Wirkungen nicht so sehr aus tonmalerischen Zügen oder einer poetischen Idee, sondern aus seinem meisterhaften Satz. Es gehört sicher nicht in die erste Reihe der großen Händelschen Chöre, aber es ist seiner Wirkung immer gewiß, dank seiner meisterlichen Fügung. Glanzpunkt und Höhepunkt sind Takt 60—65 des Andante, wo bei den Worten „immortal fame attends thee" der ganze Chor im fortissimo in einer vierstimmigen Vokalise von überwältigender klanglicher Wirkung sich ergeht: der symbolische Ausdruck für die Worte „immortal fame attends thee", oder vielmehr für die Größe des Ruhms, die den Jüngling „erwartet". Die deutsche Übersetzung verdirbt leider den Sinn dieses Zuges, indem sie das Wort „Preis" auf die viertaktige Koloratur setzt, anstatt „Erwarten". In diesem Augenblick bringt Lichas Kunde von Herakles: er lebt und kehrt bald als Sieger zurück. Dies gibt Anlaß zur dritten Arie der Dejanira, einem jauchzenden Ausbruch der Freude: „Be gone, my fears", wiederum sehr geschickt gestellt, als Klangkontrast gegen den vorhergehenden Chor. Erfindung und Gestaltung bestimmt durch die Vorstellung der „Wolken, verscheucht vom Morgenstrahl". Daraus erklärt sich das Schwebende (leichte Bässe oder strecken-

weise pausierende Bässe), die flüchtige, hin und her treibende Koloratur, das hellstrahlende A-dur und E-dur. Über diese malerische Impression hinaus liegen die Gefühlswerte des Stückes in dem jauchzenden Ton, dem freudigen Auftrieb der Höhe entgegen. Unterdessen ist der Triumphzug des Herakles herangenaht. Zum ersten Male fällt im Rezitativ des Lichas der Name der schönen Jöle, die Herakles als Siegesbeute mit sich führt. Lichas' Arie: „The smiling hours, a joyful train“ frohgemut, voll Anmut, in leichten tänzerischen Rhythmen, die Koloratur lebendig als Ausdruck der beherrschenden Empfindung, von schönem Schwung der Linien. Zum zweiten Male mischt sich der Chor ein mit einer mahnenden Betrachtung: „Let none despair, relief may come“. Für diese Sentenz wählt Händel, wie naheliegend war, fugierte Behandlung. So entsteht ein Stück von jener gedrungenen Händelschen inneren Kraft, ohne daß im einzelnen besonders auffällige Züge aufzuweisen wären. Jöle, die Gefangene, besingt in ihrer ersten Arie „Daughter of Gods, bright liberty“ die Freuden der Freiheit. Mit allen Feinheiten des bel canto geziert, hat dies Stück auch in der Melodiebildung seine besonderen Reize: man betrachte etwa die langatmige, elegante Fassung des ersten Teils des Solo, mit seinen 35 Takten, und der spannenden Hinausschiebung der F-dur-Kadenz bis in den 35. Takt. Daß dieser Erguß der betrübten Jöle nicht in einen sinnwidrigen Freudengesang ausarte, dafür sorgen die eingestreuten Adagio-Takte mit ihrem sehnsüchtigen Anruf an die „Freiheit, Tochter der Götter“, die auch formal von glücklicher Wirkung sind, und der in matteren Farben gehaltene Mittelsatz. Endlich erscheint Herakles, eingeführt durch einen kurzen Marsch von festlich frohem Gepräge. Herakles redet freundlich zu Jöle, die nunmehr in ihrer zweiten Arie: „My father“ ihrem durch Herakles' Schwert gefallenen Vater ein Totenopfer zärtlicher Tochterliebe darbringt. Ein Stück ersten Ranges. Hier ist der neue, sogenannte Glucksche Stil schon vollausgebildet, die Befreiung vom basso continuo durchgeführt, der durch eine homophon-akkordische Schreibart ersetzt ist. Die Gesangsstimme von freiester Gestaltung, im Sinne des arioso, gibt jeder Gefühlsregung bewundernswerten Ausdruck, getragen von einer er-

staunlich feinfühligen, modernen Harmonik. Im ersten c-moll-Teil wird man an Mozart gemahnt, Donna Anna hat in dieser Jöle eine Ahnin gefunden. Jeder Takt ein Meisterzug: die stille Trauer der ersten Takte des Ritornells, die Steigerung im vierten Takt mit den schmerzlichen Wendungen der Melodie, in der pathetischen Violinfigur Takt 4, 5, 6 gipfelnd, eine Geste flehentlich gehobener Arme, der schluchzende Einsatz des Solo, die wundervolle Linie des Gesanges bis zum Höhepunkt Takt 23, der Abstieg bis zum Abschluß Takt 28, die eindringliche chromatische Harmonik. Der zweite Es-dur-Teil von rührender Reinheit und Schlichtheit. Das erstaunlichste der es-moll-Schluß, der Beethovenisch anmutet. Wie ergreifend der stille Trauerzug der Stimmen, das zarte, wie in überirdischem Licht dämmernde Ges-dur, der erschütternde es-moll-Ausklang! Nun erst kommt Herakles zu Worte. Seine erste Arie: „The god of battle quits the bloody field“ ist eine Absage an Mars, eine Aufforderung an Venus. Nichts Heroisches darin, vielmehr eine etwas gezierte höfische Eleganz, die sich kundgibt in den mit Vorliebe verwendeten drei- und sechstaktigen Phrasen, in gewissen (an Haydn, Mozart, sogar Spohr und Mendelssohn gemahnenden) weichen chromatischen Floskeln (Takt 9—13, 40, 49—51 u. a.). Den Helden begrüßen die thessalischen Hirten mit einem Chor: „Crown with festal pomp the day“. Schalmeien-, Dudelsackklänge, im Verein mit Geigen, Trompeten, Pauken, Melodien von naiver Ländlichkeit, entzückend in ihrer urwüchsigen Frische, machen diesen Chor zu einem Meisterstück der bukolischen Musik. Mit festlich frohen Klängen beschließt er den ersten Akt aufs glücklichste.

Der zweite Akt hat zum Inhalt das Erwachen und Anwachsen der Eifersucht bei Dejanira. In dreifacher Hinsicht: musikalisch, psychologisch, dramatisch fesselt er stark. Die einleitende sinfonia, ein bewegliches g-moll-Allegro, kann man als musikalische Äußerung des Unmuts deuten: die ersten Takte eine Geste der Energie, die raschen Tonwiederholungen Takt 3 bis 5 von ärgerlichem Ausdruck, die $\frac{1}{16}$-Passagen Takt 6—10 Ausfluß der Erregung. Das erste Rezitativ der Jöle: „Why was I born a princess“ wächst gleichsam (in Tonart und Rhythmus)

aus der Sinfonia hervor, die also auf Jöle zu beziehen wäre. Die gefangene Königstochter beklagt ihr Geschick, indem sie das Glück der Freiheit, das ihr fehlt, eindringlich preist. Diese Art gegenteiligen, negativen Gefühlsausdruckes, merkwürdig genug, ist bei Händel übrigens gar nicht so selten. Die Arie: „How blest the maid", ein entzückendes Pastoral, schildert in den lieblichsten Tönen das bescheidene ländliche Glück der armen Hirtin; nur im Mittelsatz wird einmal auf die Gefahren des hochgeborenen Standes flüchtig hingewiesen. Dejanira erscheint und spricht im Rezitativ zum ersten Male von „Liebe, Eifersucht und Wut". Ihre Arie: „When beauty sorrow's livry wears" begnügt sich jedoch vorerst mit dem Ausdruck der Wehmut, in der charakteristischen Tonart fis-moll. Das noble, von verhaltenem Weh durchzuckte Stück hat im Ausdruck wie im melodischen Duktus seine Verwandten im ersten b-moll-Präludium des wohltemperierten Klaviers und in Schuberts „Wegweiser" aus der „Winterreise". Es folgt im Rezitativ die Auseinandersetzung der beiden Frauen. Jöle verteidigt sich und malt in ihrer Arie: „Ah, think what ills the jealous prove" die Schrecknisse der Eifersucht. Ein großzügiges, pathetisches Stück im dunkel-ernsten c-moll, von einer reichen, fast Bachischen Verwicklung der Harmonik. Lichas verteidigt seinen Herrn, den Herakles, vor Dejanira in der Arie: „As stars that rise". Ein Stück von jugendlich-chevalereskem Ton, im hellen D-dur, mit seinen punktierten Rhythmen. Nun mischt sich der Chor hinein: „Jealousy, infernal pest" ist ein elementarer Ausbruch von wahrhaft antiker Größe, ein Seitenstück zu dem großartigen „Envy"-Chor aus Saul. Schon die kurze einleitende sinfonia sehr malerisch, mit ihren (an Beethovens gewaltigen Griff gemahnenden) hingeschleuderten Oktaven, im fortissimo, weiterhin den wie eine riesige Schlange am Boden kriechenden, sich aufbäumenden tiefen Gängen, Takt 5—16. Von packender Gewalt der Einsatz des Chors mit seinen Schreien: „Eifersucht!" (das Paukenmotiv aus dem Scherzo der 9. Beethovenschen Sinfonie donnert hier hinein). Es folgen Verwicklungen in Episoden bildhafter Prägung, bald gewaltig sich Stufe für Stufe aufreckend, wie bei der Stelle: „How from slightest causes bred, dost thou lift thy head", bald im piano wesenlos

in der Höhe schwebend: „Trifles light as floating air". Den Beschluß macht eine noch prägnanter gefaßte, variierte Wiederholung des phantastischen Beginns: wie ein knurrender Zerberus wirft der Chor seine kurzen Rufe grollend hinein.

Die Szene wechselt. Hyllos, der Sohn des Herakles, erklärt der Jöle seine Liebe. Sie weist ihn in zarter Rede ab, ihren Standpunkt bekräftigend in der Arie: „Banish love from thy breast", die wohl etwas zu brillant-virtuos geraten ist. Man möchte diese ganze Szene streichen, würde man dabei nicht auch der schönen Siziliane des Hyllos verlustig gehen: „From celestial joys descending". Dies gefühlvolle, melodiegesättigte Stück hat einen gewissen Romanzenton, der es schon als einen Vorklang etwa der reizenden Romanze in Mozarts Entführung: „Im Mohrenland gefangen war" erscheinen läßt. Durchaus romantisch in seiner Ausdrucksweise und Farbe ist der Chor: „Wanton God of amourous fires", der Amors Macht über alle Dinge der Welt so phantastisch und originell schildert. Keine Spur mehr von schulmäßiger Kontrapunktik im Chorsatz, sondern eine geistvolle, freie Behandlung voll malerischer Züge, wie etwa die Seufzer auf „sighs" (das alte suspirium, durch die deutsche sinnwidrige Übersetzung mit „Lust" leider verdorben), die kraftvollen Schritte auf „firm land", im Gegensatz zu der luftigen Figur auf „liquid air", das schöne Anschwellen, Auf- und Abwogen des Chors bei „the swelling main". Alle diese madrigalischen Züge sind jedoch nicht nur Tonmalereien im einzelnen, sondern mit bewundernswerter künstlerischer Weisheit für ein organisches Gebilde, einen Tonbau von schönster Form und wohlbedachter Steigerung als Bausteine verwendet. Folgt die Auseinandersetzung zwischen Dejanira und Herakles. Der Held verteidigt sich gegen die Vorwürfe der Gattin in seiner Arie: „Alcides name in latest story", einem Stück von etwas prahlerischem, kraftprotzendem Ton, der auf Dejanira wenig Eindruck macht. Sie verhöhnt ihn in der Arie: „Resign thy club and lion's spoils" und rät ihm, an Stelle der Keule und der Löwenhaut nunmehr Rocken und Spindel sich zuzulegen. Ein feiner Spott treibt hier sein Wesen. Er zeigt sich in den Schleifern, den spitzen wiederholten Tönen der Melodie, in der Tonmalerei der sich um ihre eigene Axe drehenden Spindel

(Takt 16—18, 24, 26, 34, 35), der burlesk polternden Figur, die den „donnernden Mars“ (Takt 55—58) versinnlicht, der weinerlichen Chromatik, mit der „Venus and her whining boy“ (Takt 60—65) bedacht sind. Diesem ehelichen Zwist entzieht sich Herakles mit dem Hinweis auf dringende Geschäfte bei den Priestern. Dejanira bleibt allein zurück, mit der bitteren Gewißheit, daß die Liebe des Gatten ihr nicht mehr gehört. Schönen Ausdruck findet diese resignierende Stimmung in der kleinen elegischen g-moll-Arie: „Cease ruler of the day to rise“. Des Nessus Erbstück kommt ihr jetzt in den Sinn. Sie beschließt, den Liebeszauber des Gewandes nunmehr an Herakles zu erproben und sich so die Liebe des Gatten zurückzugewinnen. Lichas erhält den Auftrag, das Prachtgewand als Liebesgabe Dejaniras dem Helden zu überbringen. Er übernimmt diesen Auftrag, dabei für sich das reizende Liebesliedchen hinträllernd: „Constant love, neaver roving“, eine jener leichten Kanzonetten Keiserscher Art im graziösen Menuettschritt, deren sich Händel ab und zu bediente. Dejanira, durch die Hoffnung auf den Liebeszauber wieder etwas aufgerichtet, gewinnt es sogar über sich, der Rivalin Jöle mit Freundlichkeit zu begegnen, mit echt weiblicher Verstellung ihr versprechend, Freiheit und Thron für sie von Herakles wieder zu erbitten. So wäre sie der Rivalin ledig und hätte sie sogar noch zu Dank verpflichtet. Das Duett der beiden Frauen: „Joys of freedom“ atmet Freudigkeit und Erleichterung. Ein ausnehmend schönes Pastorale von der für Händel bezeichnenden Fülle und Breite der Melodie. In der Art eines ländlichen Tanzes zum Klange der Schalmeien und der Dudelsäcke. Im Gavottenrhythmus setzt der Chor diese Tanzstücke fort, den Akt beendend mit seinem Loblied auf „Love and Hymen“, einer frischen, kernigen Weise, die an französische Tänze, an Purcell gemahnt, und dennoch in der Breite der meisterlichen Entwicklung Händels Handschrift deutlich aufweist.

Dem dritten Akt geht eine sinfonia voran, die aus der Gattung sich scharf heraushebt durch offenbar programmatische Tendenz. Schmerzgesättigte Largophrasen — wie intensiv der lange Triller auf gis im ersten Takt! — wechseln ständig ab mit wilden furioso-Ausbrüchen. Die Katastrophe, der Herakles zum

Opfer fiel, ist schon geschehen. Darauf deutet die sinfonia. Lichas erzählt dem Volk, wie sich alles zugetragen hat, wie er selbst im guten Glauben das unheilvolle Gewand dem Herakles übergeben habe. Seine Arie: „O scene of unexampled woe“ ist ein Ausbruch bitteren Schmerzes, ein edler Klagegesang in Cavatinenart. Die Begleitung deutet in ihren punktierten, von Pausen durchsetzten Motiven das Schluchzen an. Der Chor: „Tyrants now no more shall dread“, dem Verteidiger der Unterdrückten als Loblied gedacht, erhebt sich über das Konventionelle erst in der zweiten Hälfte, wo es heißt: „Nun da der Held nicht mehr da ist, werden Ungeheuer in Schreckgestalt die seufzende Erde wieder bevölkern“. Hier reckt sich in den breiten, mächtigen Akkorden Händels Faust empor. Das Gegenstück, kaum minder packend im piano kurz darauf: „Der Menschheit Rächer sank dahin“. Beethovenisch wirkt diese Abwechslung von einstimmigen Phrasen mit ganz überraschend eintretenden Akkordfolgen. Ein ganz modernes Bewußtsein der harmonischen Farbenwerte ist auch hier ausgeprägt; die verminderten Terzen f-dis, b-gis, g-eis, es-cis mit größter Ausdruckswirkung in diesem erstaunlichen Gefüge der Tonarten e-moll, A-dur, Fis-dur, H-dur, e-moll, D-dur, g-moll, G-dur, c-moll.

Was nun folgt, gehört zum Genialsten, das Händel geschaffen hat, und zu den großartigsten Leistungen des Sologesanges überhaupt im ganzen Gebiete der Musik. Herakles, rasend vor Schmerz, bricht in seiner Soloszene: „O Jove, what land is this“ mit einer bis zu Händel beispiellosen Gewalt in ein grollendes Toben aus, ähnlich dem Brüllen eines Löwen. Das Orchester unterstützt mit zuckenden Figuren, mit tremoli und einer wirksamen Harmonik diese stückweise hingeschleuderten Schreie, diese realistischen, stöhnenden Koloraturen und Triller. Diese gewaltige musikdramatische Konzeption ist ein ebenbürtiges Seitenstück zu der Wahnsinnsszene in Händels „Orlando furioso“. Herakles beschwört den Sohn, ihn auf dem Berge Oeta von den Flammen verzehren zu lassen, so daß seine Seele von den Flammen getragen „mit den Göttern sich mische“. Hyllos leistet dem Vater den letzten Sohnesdienst, dabei oder darauf die merkwürdige Arie singend: „Let not fame the tidings spread“. Eine Ermahnung

zum Schweigen an alle Zeugen der erschütternden Szene, damit „nicht der Feind jauchze zu des Siegers Fall". Der Empfindungsgehalt des Stückes hat nicht gerade große Bedeutung, doch interessiert es durch die Begleitung, die dem neuen Jomelli-Gluckschen homophonen Stil sich nähert, und in ihrem melodischen Motiv wahrscheinlich vom Bilde der auf und abwogenden Flamme eingegeben ist. Die tiefangelegte und subtile Charakterzeichnung der Dejanira wird vollendet durch ihre letzte Arie: „Where shall I fly". Die unglückliche Frau sieht nun die Folgen ihrer Verblendung und Eifersucht. Von tiefster Reue, Verzweiflung, Furcht gepeinigt, gibt sie sich diesen Gemütsbewegungen völlig gebrochen hin, in einer gewaltigen Soloszene, die neben dem schon gewürdigten Herakles-Monolog, neben der großartigen Lucrezia-Kantate einem dramatischen Stil allergrößter Ausmaße angehört. Wenn die bisweilen verteidigte Parallele Shakespeare-Händel irgendwo zutrifft, dann in Szenen dieser Art. Ein Stück Musik von freiester Gestaltung: Tonarten, Taktarten, Rhythmen, Tempo in immerwährendem Wechsel. Dejaniras wahnsinnige Furcht vor den sie verfolgenden Furien wird so aufs ergreifendste zum Ausdruck gebracht. Ein Hauptmotiv, bei den Worten: „Seht, die grausen Schwestern nahn" zum ersten Male ertönend, könnte Note für Note von Verdi sein, wie überhaupt sich Händel hier mit den größten Musikdramatikern aller Zeiten auf gemeinsamem Boden befindet. Jöle erscheint, von Dejanira mit Verwünschungen empfangen. Sie antwortet in der sanften E-dur-Arie: „My breast with thender pity swells", die den Ton des Mitleids durch die häufigen abwärts springenden Nonen-, Septimen-, Sexten-Intervalle so treffend ausdrückt. Die Priester berichten im Rezitativ von dem Adler, der auf Zeus' Geheiß des Herakles unsterblichen Teil vom Scheiterhaufen nach dem Olymp entführt habe. Lichas malt den Empfang des Herakles im Olymp aus, in der Arie: „He, who for Atlas prop'd the skie", mit der die Stimmungsatmosphäre des Schlusses sich festzusetzen beginnt. Verzweiflung, Trauer, Klagen sind nun gelöscht durch die Apotheose des Helden. Zuversicht und eine gewisse gefaßte Heiterkeit machen sich nunmehr geltend. Auf Zeus' Geheiß wird aus Jöle und Hyllos ein Paar. Das Liebesduett: „O prince whose virtues all admire"

ein sonnig-umglänztes, breit entfaltetes lyrisches Stück vom schönsten melodischen Fluß. Diesem Idyll schließt sich im Ton der Schlußchor an: „To him your grateful notes“, ohne das Duett an musikalischem Reichtum zu erreichen.

GELEGENHEITSORATORIUM (1746)

Dies Oratorium, ohne eigentliche dramatische Handlung, wäre richtiger als eine Reihe von Kantaten zu bezeichnen. Der Text, zum größeren Teil den Psalmen in Miltons Übersetzung entnommen, zum kleineren Teil wahrscheinlich von Dr. Thomas Morell gedichtet, handelt ganz allgemein von Not, Kampf und Sieg, mit Anspielungen auf den zur Zeit tobenden schottischen Aufstand. Aus Athalia und Israel in Ägypten, sowie einem Krönungsanthem hat Händel ganze Stücke herübergenommen, mit mancherlei Varianten.

Die Ouvertüre, ein ganzes viersätziges Concerto, fügt aneinander: 1. ein malerisches D-dur-maestoso, das mit drei Instrumentenchören dialogisch arbeitet, Trompeten und Pauken, Oboen, Streichern; 2. ein fugiertes Allegro, lebhaft figuriert, von glänzendem Klang, wiederum kriegerisch kühn und keck im Ton; 3. ein kurzes Adagio für Oboe, Solo mit Begleitung der Streicher; 4. einen kurzen militärischen Marsch.

Der erste Teil behandelt die Not des Volkes, d. h. natürlich des englischen Volkes, das von den schottischen Aufrührern bedrängt war, den „Heiden“, von denen das erste große Rezitativ singt: „Why do the gentiles tumult?“ Dies mächtige, außergewöhnlich reich begleitete Baßaccompagnato schließt sich dem kriegerischen Ton der Ouvertüre an, mit ihren Fanfarenfiguren, dem lebhaften Alternieren der Klanggruppen. Nun treten die Feinde selbst auf den Plan. Der Chor: „Let us break off by strength of hand“ ist mit seinem $\frac{6}{8}$-Takt, seinen eigentümlich synkopierten schottischen Rhythmen für die englischen Hörer in seiner Anspielung deutlich genug. Ein schottischer Tanz, ein „jig“ mit virtuoser Geschicklichkeit für Chor gesetzt, $10 + 8 + 8 + 3 + 8 + 6 + 16 + 8 = 67$ Takte, regelmäßige Achttakt-Abschnitte wirksam abwechselnd mit unregelmäßigen zehn-, drei-, sechstaktigen, homophone mit polyphonen Partien abwechselnd.

Höhepunkt des schwungvollen Stückes in der zweiten Hälfte, von Takt 32 an, wo Trompeten, Pauken, Oboen, Streicher die Tanzmelodie aufnehmen, gegen die kurzen, lauten Rufe des Chors. Eine Solostimme (Tenor) ruft Gott um Hilfe an in der Not. Dies arioso: „O Lord, how many are my foes“, in zwei Fassungen vorhanden, einer einfacheren, nur mit Streichorchester, einer zweiten, viel ausdrucksreicheren mit prachtvollem Oboensolo und Streichern. Folgt eine abgekürzte Wiederholung des schottischen Chors, mit einem für Händel bezeichnenden Sprachfehler im englischen Text: „Him or his god we not fear!“ Die Tenorarie: „Jehovah, to my words give ear“, ein breiter, nobler Klagegesang mit klanglichen Feinheiten besonderer Art, die von der instrumentalen Doppelchörigkeit herkommen: ein hoher Chor Geigen, Bratschen, fast durchwegs im Dialog gegen einen tiefen Chor, Violoncello Solo und Bässe. Folgt wiederum gekürzte Wiederholung des schottischen Chors. Die Sopranarie: „O who shall pour into my swollen eyes“ in zwei Fassungen, von denen die zweite, längere der anderen durchaus überlegen ist. Bewundernswert die Folgerichtigkeit der melodischen Kontur, die in immer neuen und wechselvollen Wiederholungen von hohem Anfangston in die Tiefe herabsinkt, ein prachtvoller, unmittelbar eindringlicher Ausdruck der Klage: „To wail the misery of the world“, wie die letzte Textzeile den Inhalt der Musik uns erklärt. Wirkungsvoller Gegensatz in der lebhaften E-dur-Arie: „Fly from the threatening vengeance“, einer Aufforderung an die Aufrührer, vor der drohenden Rache zu flüchten. Das Stück in Motiven und Gestaltung bestimmt durch die Vorstellung des „Fliehens“ (die abstürzende Figur des Hauptmotivs, Takt 1 und weiterhin oft) und des fliegenden Geschosses („the bolt once launched“, Takt 20, 21 und weiterhin, die aufwärts sausende Figur). Der Mittelsatz des glänzenden Stückes in zwei Fassungen, deren zweite zwar das ausgedehnte Stück noch mehr verlängert, aber der kürzeren ersten überlegen ist durch den tonmalerischen Ausdruck der Frevler, „die ihre Hände so hoch heben“ („who lift their hands so high“), fantastische Koloraturen im Solo und im Violinpart. Die mächtige Baßarie: „His sceptre is the rod of righteousness“ ist merkwürdig wegen der malerischen Züge, die

schon aus dem einleitenden Ritornell ein ganzes Tongemälde machen: Takt 1, 2, das Ausstrecken des Zepters; Takt 3—7 der sich aufbäumende „große Drachen“ (mit seltsamen Nonensprüngen); das Würgen des Drachen, Takt 11—14 (diese chromatische Figur findet ihre Erklärung Takt 64—67 bei den Worten: „The great dragon strongly does repress“). Immerwährend werfen die Geigen diese Gebärde des Würgens im Laufe der Arie dazwischen. Das urkräftige, naiv realistische Stück erinnert an die derbsinnliche und doch so lebensvolle altdeutsche Holzschnittkunst. Mittelsatz ein stark kontrastierendes Trio, das mit weichen, reinen Klängen „die reinen Strahlen, das herrliche Licht“ kennzeichnet, die von Gottes Thron ausgehen. Die Baßarie: „Be wise“ ist Einleitung zu dem gewaltigen Chor: „Be wise at length, ye judges of the earth“. Eine jener ernsten sentenzenartigen Mahnungen, die Händel mit so stupender Kraft chorisch zu gestalten weiß. Die Fuge beginnt zweistimmig in der einleitenden Arie (akkordisch aufgefüllt durch den Generalbaß), greift dann auf die Oboen über, schließlich auf den vierstimmigen Chor samt Orchester. Mittelglied ein wuchtiges viertaktiges, akkordisch deklamiertes Largo; dann setzt eine neue Fuge ein: „Scattered like sheep, ye perish on your way“, die in Tempo, Rhythmen, Deklamation im lebhaften durchbrochenen Satz das ängstliche Hin- und Herlaufen der Schafe so anschaulich malt, die ihren Weg verloren haben. Folgt eine Tenorarie von wahrhaft erhabener Größe: „Jehovah is my shield, my glory“ in wundervoll geschwungener, langatmiger Linie der Melodik. Einige besonders ausdrucksvolle Züge die langen Koloraturen auf „th'exalter“ (Takt 51—54, 59—67), auf „his holy mount“ (Takt 103 bis 110), die lauten Rufe „aloud I cried“ (Takt 84—86, 90—92), der schöne Kontrastklang, tief, leise, ruhig bei „I lay and slept“ („Ich lag und schlief“, Takt 114—124). Den Akt beschließt der Chor: „God found them guilty, let them fall“, ein verwickeltes Stück, frei fugiert über ein höchst malerisch anschauliches Thema, in dem die Phrase „. . . er ließ sie fallen“ geradezu körperlich faßbar in Erscheinung tritt.

Den zweiten Teil eröffnet die aus Judas Maccabaeus bekannte, aber ursprünglich für das Gelegenheitsoratorium geschriebene

schöne Sopranarie: „Oh liberty, thou choicest treasure". Auch weiterhin kommt in diesem Teil des Oratoriums die Zuversicht auf Gottes Hilfe für die Gerechten zu mannigfach verändertem Ausdruck. Die Sopranarie: „Prophetic visions strike my eye" kündet Sieg und Frieden in schwungvollen Tönen an. Zumal der Schluß von glänzender gesanglicher Führung. Der Jubel- und Dankchor: „May God from whom all mercies spring" ist eine erweiterte Wiederholung des Chors: „Aloud let acclamation ring" aus Athalia, und hier in seiner Klangwirkung noch gesteigert. Die Tenorarie: „Then will I Jehovah's praise" durch kunstvoll polyphone Begleitung des Streichorchesters ausgezeichnet. Der Chor: „All his mercies shall endure" in wuchtigen, fast marschartigen Rhythmen. Die Sopranarie: „How great and many perils do enfound the righteous man" ein wenig trocken, nur von mittelmäßigem Wert. Freudig und hell im Klang das Duett „After long storms". Das rüstig bewegliche E-dur-Stück durch mancherlei gewählte Feinheiten ausgezeichnet, wie die reizvolle siebentaktige Fassung des Hauptthemas, das Wechselspiel der duettierenden Stimmen mit dem Streichorchester. Viel gewichtiger jedoch das große Baßsolo: „To God our strength, sing loud and clear", samt anschließendem Chor, eines der Hauptstücke des ganzen Oratoriums, ein Kernstück Händelscher Kunst überhaupt. Das Baßsolo von einer ganzen Sinfonie überwölbt, zu der sich zwei konzertierende Soloinstrumente, Trompete und Oboe, das obligat geführte Streichorchester und der Generalbaß zusammentun. Im zweiten Teil: „Prepare the hymn" greift ein freundlicher, pastoraler Ton mehr und mehr durch: „The cheerful psaltry bring along and harp with pleasant string". Schließlich fällt der Chor ein, das breite Solo zu machtvollem Klanggipfel steigernd. Händel nutzt hier die alte deutsche Form der Choralbearbeitung meisterlich, als cantus firmus eine Strophe aus dem Lutherlied: „Ein' feste Burg" einführend. Nach diesem gewaltigen Psalm der freudigen Zuversicht Klangkontrast in der klanglich durchsichtig gehaltenen Tenorarie: „He has his mansion fix'd on high". Das merkwürdige, wertvolle Stück in der Haltung etwas archaistisch, auf Heinrich Schützsche Art etwa zurückgreifend. Die obligate Geige voll klangsymbolischer Anspielungen,

wie „der hochgebaute Thron“ (Takt 25—33), die Geige über der Singstimme in der Höhe schwebend, weiterhin das Aufsteigen der „goldgezierten Sonne“, des „gehörnten Monds“ (der schon in den Notenzeichen, Septimen-, Nonen-, Undezimensprüngen abwärts phantastisch sich ausnimmt). Den Akt beendet ein weitausgreifendes, glänzendes und jubelndes Chor-Halleluja, mit urkräftiger Fuge, die sich mit dem Halleluja-Thema zu prachtvoll durchgeführter Doppelfuge türmt, auch das voll besetzte Orchester reich beschäftigend.

Der dritte Teil des Oratoriums ist in der Hauptsache mit Entlehnungen aus anderen Händelschen Partituren bestritten. Die einleitende sinfonia stammt aus dem ersten und sechsten der concerti grossi, bringt auch die berühmte Es-dur-Musette aus dem sechsten Konzert. Der gewaltige Chor: „I will sing unto the Lord“ ist aus Israel in Ägypten herübergenommen, von derselben Quelle her kommt die Sopranarie: „Thou shalt bring them in“ und der Chor: „Who is like unto Thee“ samt dem altberühmten Hagelchor: „He gave them hailstones“, die Tenorarie: „The ennemy said“. Neu geschrieben ist die Sopranarie: „When warlike ensigns wave on high“. Die Vorstellung im Winde flattender Fahnen war hier bestimmend für die Wahl der Motive und Figuren; dazu der kriegerisch kühne Klang der Stelle: „And trumpets pierce the vaulted hall“, mit ihren Fanfaren, der Tonmalerei des gewölbten Himmels (Takt 31—33 in Gesang und Geige). Das pastoral gefärbte Mittelstück des glänzenden, großzügigen Solo macht eine deutliche Anleihe bei der berühmten Stelle „Zog er dahin gleichwie ein Hirt“ aus Israel. Blitzend, glitzernd, kriegerisch im Ton die Baßarie: „The sword that’s drawn in virtue’s cause“; das weitausgreifende Thema eingegeben durch die Geste des Schwertziehens aus der Scheide. Ein kurzer glänzender Chor: , Millions unborn shall bless the hand“ auf dies nämliche „Schwertmotiv“ gebaut. Die Sopranarie: „When Israel like the bounteous Nile“ nutzt als bildliche Anregung die Vorstellung der dem Auge entströmenden Tränenflut: „The tears our gushing eyes supplied increased the river’s swelling tide“. Malerisch ausdrucksvolle Koloratur beherrscht das Stück. In den kriegerischheldischen Ton fällt wieder zurück die Tenorarie: „Tyrants

whom no covenants bind". Die letzte und gewaltig ausgreifende Huldigung an den siegreichen Helden und Befreier des Vaterlandes leitet die freundliche Sopranarie ein: „May balmy peace", in Menuettrhythmen. Darauf setzt der Schlußchor ein, jenes gewaltige: „Blessed, are all they that fear the Lord", mit dem „God save the king", aus der ersten „Coronation Hymn" und aus der zweiten Esther-Fassung.

JUDAS MACCABAEUS (1746)

Von seinem ersten Erscheinen (1746) an ist der Judas Maccabaeus eines der eindrucksvollsten und stärksten der Händelschen Oratorien gewesen, und auch nach Händels Tode ist (mit Ausnahme des Messias) kaum eines seiner Werke so sehr Tummelplatz der Bearbeitungen geworden. Schon Adam Hiller bearbeitete die Partitur im 18. Jahrhundert, ihm folgten in Deutschland Mosel, Starzer, Türk, Clasing, Lindpaintner, Chrysander, Stephani, Rentsch, in England eine ganze Anzahl von Bearbeitern. Th. Morell, der Händel eine ganze Reihe von Oratorientexten lieferte, hat auch den Judas Maccabaeus hergerichtet, nicht gerade mit hoher Meisterschaft im Aufbau. Nichtsdestoweniger ist die zugrundeliegende dramatische Idee von einer solchen Wucht, daß sie mit allen ihren Mängeln Händel doch die Möglichkeiten stärkster Wirkung darbot. Bei der die Aufmerksamkeit erschöpfenden Überfülle an Musik ist freilich irgendeine Bearbeitung, Auswahl, Kürzung, Neuordnung des Textes kaum vermeidbar.

Das Oratorium besingt die Erhebung des jüdischen Volkes unter der Führung des heldenhaften Judas Makkabäus, im wesentlichen nach dem Bericht der Makkabäer-Bücher der Bibel. Mattathias, der Vater des Judas Makkabäus, der Führer des Volkes, ist im Kampfe gefallen. Mit der Klage des Volks um seinen Tod setzt das Oratorium ein. Simon der Hohepriester kündet seinen Bruder Judas als neuen Führer an. Judas entflammt das Volk Israel zum Kampf für Freiheit. Im zweiten Akt wird der Sieg Judas' über die Feinde gefeiert. Mitten in den Siegesjubel kommt die Nachricht eines neuen Unglücks: der mächtige Antiochus hat seinen Feldherrn Gorgias mit gewaltiger Heeresmacht gegen

Israel ausgesandt. Aus dumpfer Verzweiflung reißt Judas das Volk empor; der Hohepriester ermahnt, den Götzendienst im Lande völlig zu tilgen, dann werde Gott seinem Volk helfen. Der dritte Akt beginnt mit der Weihe eines neuen Opferaltars im Tempel. Den Sieg Judas' verkündet ein Bote, ihm folgt das siegreiche Heer unter Judas. Siegesfeier. Israels Macht wird selbst vom großen Rom anerkannt, mit begeisterter Danksagung an Gott schließt das Oratorium.

Die elementare Kraft und Einfachheit der Handlung springt in die Augen. Vaterlandsliebe, Gottvertrauen, Kampf um die Freiheit, Sieg oder Tod sind die treibenden Motive. Der große heroische Zug des Ganzen wird nicht verkleinert und verweichlicht durch Einschieben von lyrischen, gefühlvollen Episoden. Weder Liebesintermezzi noch Naturschilderungen kommen im Judas Maccabaeus vor. Das Volk Israel ist der eigentliche Held des Oratoriums. Selbst Judas Makkabäus und der Hohepriester Simon sind kaum als Individuen gezeichnet, kaum in ihrer Entwicklung dramatisch beleuchtet, sondern als Glieder ihres Volkes dargestellt, ihre Genossen überragend, all ihr Denken und Tun aber immer ausschließlich nur auf das Wohl des Volkes einstellend. So kam ein gewaltiges „Hohelied der Freiheit und der Kraft" (wie Kretzschmar sich treffend ausdrückt) zustande.

So leicht ersichtlich wie die Vorzüge der Handlung sind auch die Mängel des Aufbaus. Kretzschmar hat sie (in seinem „Führer durch den Konzertsaal") am klarsten formuliert. Zweimal wird die gleiche dramatische Idee abgewandelt mit ihrer Reihenfolge: Klage und Verzweiflung, Erhebung, Sieg. Daß die zweite Gipfelung um ein beträchtliches die erste übertrifft, ist nicht des Librettisten, sondern Händels Verdienst, der durch seine unerhörte Kunst des Aufbaus und der Steigerung die Fehler des Buches stärker ausglich, als man es für möglich gehalten hätte. (Alfred Heuß hat neuerdings diese Auffassung zu entkräften gesucht, und hat den Textdichter gegen die angeführten Vorwürfe kräftig verteidigt. Seine Studie über Judas Maccabaeus [Programmbuch der Aufführung im Leipziger Bach-Verein 1911] gibt auch im übrigen aufschlußreiche Erläuterungen.) Der ganzen Anlage entsprechend fällt den Chören das Hauptgewicht zu, wennschon

nicht in dem Maße wie in „Israel in Ägypten“. Arien subjektiven Gepräges kommen wie im Israel, so auch im Judas Maccabaeus weniger vor als in irgendeinem anderen Händelschen Oratorium, dagegen Ensemblestücke (sechs Duette und ein Terzett) in größerer Anzahl. Auch in der musikalischen Fassung zielt Händel überall mehr auf das Hervorheben des Gemeinsamen, als des Persönlichen hin.

Die zweiteilige Ouvertüre beginnt mit einer ernsten, würdevollen, langsamen, marschartigen g-moll-Einleitung, der sich eine höchst energisch durchgeführte Fuge über ein rhythmisch und melodisch packendes Thema anschließt: die hämmernd wiederholten Sechzehntel der ersten zwei Takte, der kräftige Ansprung zur Obersexte und Oktave, der Niederstieg vom Gipfelpunkt im dritten und vierten Takt, von staccati und Triller eingeleitet, sind die Einzelzüge, aus denen sich das ungemein plastische Thema zusammenfügt. Wenn man will, kann man die ganze Fuge auf die Schilderung des Kampfes deuten, in dem der Feldherr Matthatias fällt.

Eine in vier Stücken breit ausgebaute Trauerfeier eröffnet den ersten Akt. „Mourn ye afflicted children“ („Klagt, ihr gebeugten Kinder“), ist eine ergreifende Chornänie. Vom Aufschrei unter der vollen Wucht des bitteren Schmerzes bis zum tränenerstickten Flüstern durchläuft das Stück mannigfache Grade der Äußerung, in der Mitte beim Es-dur-Einsatz (Takt 23) einen Moment im hellen Schimmer entschwundenen Glücks tröstlich aufleuchtend. Die Technik des Stücks ist polyphon im Sinne der älteren Motette, den verschiedenen Textabschnitten entsprechend sind die einzelnen Motive in polyphoner Art durch die Stimmen geführt. Die Mitwirkung des Orchesters verstärkt im Rhythmischen den Eindruck eines Trauermarsches. Die tragische Gewalt, der Adel dieses Stückes läßt an Beethoven denken. Zwei Solostimmen, Sopran und Tenor geben in dem Duett: „From this dread scene“ („Vor diesem Schlag der Schicksalsmacht“) der Trauerstimmung einen neuen Ausdruck. Das Hauptthema erscheint fünfmal hintereinander, ein freies Intermezzo folgt, darauf erklingt wiederum das Thema zweimal, zum Schluß noch einmal im Orchesternachspiel. Die duettierende Stimme bringt

ein Gegenmotiv im doppelten Kontrapunkt, das jedesmal das Thema getreulich begleitet. Das Intermezzo und mancherlei Erweiterungen bei den Wiederholungen des Themas beugen der Monotonie vor. Nachstehend die formale Disposition des Duetts:

1. Orchestervorspiel g-moll	(Takt 1—10).
2. Tenor g-moll	(Takt 11—19).
3. Sopran d-moll	(Takt 20—27).
4. Sopran g-moll	(Takt 28—37).
5. Tenor c-moll	(Takt 38—45).
Intermezzo c-moll—B-dur	(Takt 46—59).
6. Tenor g-moll	(Takt 60—78).
7. Orchesternachspiel g-moll	(Takt 79—85).

Das Duett wird abgelöst von dem Chor: „For Sion lamentation make" („Um Zion stimmt zum Klaglied ein"). Ein Stück Ausdrucksmusik ersten Ranges. In den Rhythmen nicht mehr die Festigkeit des Marsches, sondern ein Schwanken, wie von Schmerz gebeugt. Über diesen seufzenden Triolenbässen deklamiert der Chor in vielfach abgetönten Akzenten, in Rede und Gegenrede seinen bis zum Ausbruch der Verzweiflung (Takt 20, 21) gesteigerten Klage. Harmonische Färbungen von dunkler Pracht heben sich von der Grundfläche f-moll des öfteren ab, wie Takt 9 die Ausweichung nach d-moll, der Übergang nach g-moll, G-dur, c-moll Takt 10—12, die fahlen, zwischen den Tonarten hin und her irrenden Sextenparallelen der Oberstimmen über dem Orgelpunkt B (Takt 18, 19). Die Alt- oder Baßarie: „Pious orgies" („Fromme Andacht") schließt die Trauerszene ab. Eine Frau aus dem Volk singt diese in ihrer Schlichtheit, ihrem edlen Duktus so ergreifende Weise, welche weichere Töne, zartere frauenhafte Akzente dem Trauerklang beimischt. Nicht wenig tragen zu dieser Wirkung die häufigen Unterbrechungen der melodischen Linie durch eingestreutes Echo bei. Neben der allbekannten G-dur-Arie verzeichnet Chrysanders Gesamtausgabe noch eine zweite Es-dur-Fassung dieses Stückes.

Nach dieser erschöpfenden, von verschiedenen Seiten aus herbeigeführten Kundgebung des Schmerzes wendet das Oratorium sich nunmehr der zweiten Szene zu: Das Volk ermannt

sich, überwindet seine Trauer, hält nach einem neuen Führer Umschau. Mit dem Chor: „O father whose almighty power“ („O Vater des allweise Macht“) beginnt der Umschwung der Stimmung. Einem andächtigen Gebet von schlichter vierstimmiger Fassung als wirksamer Einleitung folgt die kräftige und rhythmisch belebte Fuge: „And grant a leader bold and brave“ („Send einen Mann voll Mut und Geist, der unsre Bande kühn zerreißt“), ein Stück von mannhafter Rührigkeit und kunstvollem Bau. Simon, der Hohepriester, weist in seinem Rezitativ: „I feel the Deity within“ („Ich hör’ der Gottheit Ruf“) auf Judas Makkabäus hin; seine Baßarie: „Arm, ye brave“ („Auf, tapfre Schar“) ist aus soldatischen Fanfarenklängen heraus erfunden, in ihrer straffen Rhythmik, ihrem flotten Gang, ihrem zuversichtlichen Klang, ihrer selbstverständlichen Einfachheit (das C-dur ist nicht ohne Absicht gewählt) von unmittelbarer Eindringlichkeit, die sich sofort bewährt bei dem folgenden Chor: „We come“ („Wohlan, wir stehn bereit“): wiederum C-dur, wiederum die Fanfaren, der stramme soldatische Rhythmus, Kraft und Zuversicht. Überaus wirksam ist also der erste Auftritt des Helden Judas vorbereitet. Nach kurzem Rezitativ: „T’is well my friends“ („Habt Dank, o Freunde“) ruft er in der glänzenden und feurigen D-dur-Arie: „Call forth thy powers“ („Weck auf die Kraft, mein Arm, zur Schlacht“) die wehrhafte Jugend zum Kampf auf. Auch die Frauen melden sich nun zum Wort in dem Rezitativ und der Arie: „Oh liberty“ („O Freiheit du“). Das an und für sich wertvolle, im hellen A-dur sich mild entfaltende Stück ist entbehrlich, weil es ritardierend wirkt. Folgt eine Reihe von Stücken zur Auswahl. „Come ever smiling liberty“ („Komm süße Freude“) kann sowohl als Arie gesungen werden, wie in anderer knapperer Fassung als Duett, oder es kann dafür die Arie des Israeliten eintreten: „T’is liberty“ („Die Freiheit nur“). Desto stärker vorwärtsdrängend der kurze Chor: „Lead on“ („Voran! kühn brecht entzwei“), der im dritten Takt schon ein Hauptmotiv des letzten Alleluja-Chors im dritten Akt vorwegnimmt, vielleicht nicht mit voller Absicht. Die aus der alten, venezianischen Oper bekannten Kampfchöre mit ihren „all’arme“-Rufen finden hier eine gesteigerte Fortsetzung und Neufassung. Kurz darauf noch ein

kurzer, von Kampfbegierde geschwellter Männerchor: „Disdainful of anger“ („Gefahren verachtend, dringt kühn auf den Feind“) — die fegenden Skalenfiguren, die schneidend scharfe Rhythmik, das zündende Temperament dieses Stückes wirken wahrhaft blendend —, dann nimmt Judas wieder das Wort in dem zumal in der zweiten Hälfte so impulsiven Rezitativ: „So sprach mein Vater“, etwas später in der (entbehrlichen) Arie: „No an unhallowd desire“ („Nein, keine frevle Lust“). Der Hohepriester fordert zum Gebet auf, und in dem machtvollen Chor: „Hear us o Lord“ („Hör' uns, o Herr)“ findet der erste Akt seinen erhebenden Abschluß. Nach seiner Schreibart kann man diesen Chor eine Motette allergrößten Stils nennen. In bewundernswerter „durchbrochener“ Arbeit sind die Einzelstimmen subtil charakterisiert, ohne daß darunter das Stück seinen großen Zug einbüßt. Man verfolge etwa den über die Verzweigungen der Unterstimmen breit gespannten Bogen des Soprans mit seiner so noblen wie stolzen Melodie. (Takt 1—26.) Im zweiten Teil (Takt 29—40) verwickeln sich die Linien durch die Belebung der Rhythmen, die teilweise obligate Führung des Orchesters. Eine geistreiche kontrapunktische Phantasie über drei Motive, die zum ersten Male vereint Takt 29, 30 auftreten, in unterschiedlichen Rhythmen der Viertel-, Achtel-, Sechzehntelnoten. Der dritte Teil (Takt 41—50) ist eine Variante des ersten Teils, der vierte Teil (Takt 50—71) eine mächtig gesteigerte Variante des zweiten. Von stärkster Schallkraft und entschlossenstem Ausdruck die Oktavsprünge, die fast Takt für Takt den Tonsatz durchzucken, durch alle Stimmen hindurchfegen. Dem biegsamen und kraftvollen Gefüge wird in der Coda (Takt 72—78) mit gewaltiger Wucht ein Schlußstein aufgesetzt, der auf die breiteren Rhythmen des ersten Teils begründet ist.

Den zweiten Akt leitet ein mächtiger Chor ein, ein Jubelschrei über Judas Sieg: „Fall'n is the foe“ („Fall ward sein Los“). Eine Stimme schleudert der anderen das wuchtige Motiv zu, das mit seinen steilen Sexten-, Terz- und Quintensprüngen sich dem Ohr geradezu einhämmert. Erst nach einer Weile kommt der mehrstimmige Satz in Fluß. Ein neues bewegtes Motiv „wo Judas machtvoll schwingt sein flammend Schwert“ wird fugiert

exponiert. Schließlich werden beide Motive in vielfachen Kombinationen zusammengebracht. Eine besondere Überraschung bereitet dem Ohr der geniale Einfall, mitten in das brausende, unaufhaltsam sich weiterwälzende fortissimo plötzlich einige wie vor Schrecken erstarrte pianissimo-Takte gleichsam stammelnd hineinzuwerfen. Am Schluß und 17 Takte vor dem Schluß sieht man in den wuchtigen Akkordstreichen des Chors „Judas flammend Schwert" geradezu bildhaft. Über die Tenorarie: „So rapid thy course is" („So rasch ist dein Siegesflug"), ein nur mittelmäßiges Stück, kann man rasch hinweggehen zum eigentlichen Beginn der Siegesfeier, dem altberühmten Duett und Chor: „Sion now her hand shall raise" („Zion hebt ihr Haupt empor"). Das wundervolle Stück ist eine der spätesten Eingebungen Händels und wurde 1756 oder 1757, nach zehn Jahren, von dem schon erblindeten Meister nachträglich hinzukomponiert, wie die Handexemplare erweisen. Händel benutzte dazu allerdings melodisches Material aus einer Bononcinischen Arie: „Peno e l'alma fedele" (jetzt im Cambridger Fitzwilliam-Museum). Im Tone heller Zuversicht beginnen die Solostimmen in bewährter Duettiermanier die schöne, kernig-idyllische Weise auszubreiten. Prachtvoll der erste Eintritt des Chors: wie auf das abschließende C-dur der volle Chor ganz unerwartet mit dem Dominantseptakkord von G-dur in brausender Fülle einsetzt, das gibt auch innerlich einen Ruck aufwärts; schon hat sich die Idylle zur begeisterten Freudenhymne gewandelt. Im weiteren Verlauf wird dieser Chorsatz ebenso kunstvoll durchgeführt, wie mannigfach abgewandelt in den Äußerungen der Freude. Wiederum bildhafter Ausdruck des Motivs: „Zion hebt ihr Haupt empor", mit der aufwärts gerichteten Skala, aus der Händel immer neue, erstaunliche Wirkungen zieht, zumal in den letzten 18 Takten, wo die Skala majestätischen Schritts durch den ganzen Chor hindurchzieht, vom tiefen H des Basses bis zum hohen H des Soprans. Prachtvolle Wirkung der Hemiolen ($\frac{2}{4}$-Phrasen innerhalb des $\frac{3}{4}$-Takte, drei $\frac{2}{4}$-Takte = zwei $\frac{3}{4}$-Takten) an den Abschlüssen mehrerer Abschnitte, Takt 110 und 111, 125 und 126, 137 und 138, 169 und 170, 200 und 201, 204—206. Die Arie der Israelitin: „From mighty kings" („Er nahm den Raub der Königsmacht") wie eine

Reigentanzmelodie, hell und freudig, volkstümlich im Ton, wie auch das folgende, kräftige Duett mit Chor: „Hail, Judea happy land“ („Heil, Judäa, selig Land“). Judas' Arie: „How vain is man“ („Ein Tor, wer prahlt mit Kampf und Schlacht“) gehört nicht gerade zu jenen Stücken, um derentwillen der Judas Maccabaeus die Jahrhunderte überdauert. Eine gewisse spöttische Eleganz charakterisiert das Stück, das man eher die geistvolle Variante eines italienischen Typs nennen wird, als ein Stück seelengeborener Ausdrucksmusik. Überhaupt ist der Held Judas bei der Zuteilung der Musik nicht gerade glänzend bedacht worden. Seine zahlreichen Kampfgesänge wirken ein wenig eintönig, andere Stimmungen sind sehr kärglich bei ihm vertreten.

Neue Gefahr droht. In dem Rezitativ: „Oh Judas, oh my brethren“ („O Judas, ihr Brüder, von neuem steht der Krieg mit blutigen Schrecken auf“) berichtet ein Bote von dem Angriff des Antiochus.

Das Sopransolo mit Chor: „Du sinkst, ach armes Israel“ ist eine sanfte Klage von außerordentlicher melodischer Schönheit. Mendelssohns berühmtes „Höre Israel“ aus dem Elias ist zweifellos durch die Nachwirkung des Händelschen Stückes angeregt. Zumal der Chorteil ist kunstvoll gefügt, als Chaconne über einen viertaktigen basso ostinato, der im 11. Takt des Chors beginnend den Rest des Stückes beherrscht. Zwölfmal erscheint die Baßfigur, sechsmal von C, viermal von Es, dann zweimal wieder von C ausgehend. Vor der letzten c moll-Reprise ein siebentaktiges Intermezzo, das eindringlich und anschaulich das „tief herab“ der Textworte ausführt. Bewundernswert, wie die Oberstimme über diesem oft wiederholten Baßgang eine einzige breite, ariose Melodie aufbaut. Auch sonst versteht Händel durch dynamische Mittel, durch Abwechslung der Klangfarben, durch kontrapunktische Verwicklungen das Interesse des Hörers an diesem meisterlich gesetzten Stück festzuhalten. Simon mahnt zur Fassung, erklärt den neuen Schlag als eine Warnung Gottes. Seine Arie: „The Lord worketh wonders“ („Der Herr ist gewaltig“) in ihrem Gemisch rollender Koloraturen und scharfer Deklamation ist mehr der Routine als der Eingebung entsprossen.

Eine neue Abwandlung des kriegerischen, glänzend-soldatischen Tons bringt das kurze Tenorsolo: „Sound an alarm“ („Blast den Alarm“), das man bisweilen Judas, bisweilen den Chortenören zuerteilt. Drei Trompeten und Pauken treten hier zum ersten Male sehr wirksam ein. An elementarer Klangwirkung wird das Solo allerdings übertroffen durch den Chor: „We hear the pleasing dreadful call“ („Uns ruft zum Kampf der schrecklich süße Schall“), dem es als Einleitung dient. Über den Fanfaren im Orchester deklamiert der Chor akkordisch mit packendem Ausdruck. Harmonische Feinheiten sind ein besonderer Schmuck dieses Chorariosos, wie z. B. der prachtvolle Klang der erniedrigten Septime, d, fis, a, c bald zu Anfang, die pianissimo-Akkorde nach d-moll, F-dur hinüber, in der Mitte, die Rückungen von F-dur—D-dur, G-dur—E-dur kurz darauf. Ergreifend der fast feierliche Ernst der Rede in seinem Gegensatz zu der rauschenden und glänzenden Schlachtmusik der Instrumente.

Das Heer ist abgezogen. Simon spricht nunmehr aus, was den zurückgebliebenen Volksgenossen zu tun obliegt. In seiner Arie: „With pious hearts“ („Mit frommer Brust“) singt er in mildernstem, doch würdevollem Ton von der Bereitschaft aller, für Zions Rettung einzustehen. Dazu gehört auch die Bekämpfung des Götzendienstes im eigenen Land. Eine Israelitin spricht dies deutlich aus in der Arie: „Wise men flattring may deceive us“ („Falscher Weisheit Truggespinste“). Leider wird dies durch Klangfarbe und Rhythmen sehr merkwürdige Stück niemals gehört. Durch seine Begleitung von 2 Hörnern, Flöten, Oboen, Fagotten zum Streichorchester hebt es sich schon klanglich ganz auffallend heraus. Eine tanzmäßige, reizende Melodie: das Ganze wohl eingegeben durch die Textworte „vain mysterious art“, „magic charms“, die sich auf die eitlen Zauberkünste der fremden Götzendiener beziehen. Die Arie ist eine Umbildung eines Stückes aus Händels Jugendoper Agrippina, das erst 1757 oder 1758 herübergenommen wurde. Den Akt beschließt ein Duett mit Chor: „Oh never bow we down“ („O nimmer werft euch hin“). Das Volk gelobt dem Götzendienst völlige Absage. Besonders eindringlich der Eintritt des choralmäßigen Themas: „We worship God alone“ („Wir dienen Gott allein“) in breiten Noten über

der erregten Deklamation in Achteln. In wuchtiger Macht und Fülle schließt das Stück ab.

Den dritten Akt führt ein Altsolo großen Stils ein, die Arie: „Father of Heaven“ („Vater im Himmel“). Die Musik macht den Eindruck eines feierlichen Marsches während der Opferhandlung im Tempel. Stephani macht aufmerksam auf das im dritten Takt erscheinende und später so oft wiederkehrende Baßmotiv: die Gebärde der Anbetung, des Opferdarbringens. Ein feiner malerischer Zug von glücklicher Wirkung, der die ganze Begleitung beherrscht.

Noch mehr hellt sich die Stimmung auf in der Sopranarie: „So shall the lute and harp awake“ („Dann tönt der Laut' und Harfe Klang“). Ein Stück, das an das beliebte „Ye men of Gazah, hither bring the merry pipe“ aus Samson gemahnt. Gleich jenem Stück ist die kernige, köstliche Weise aus dem Wesen der Schalmei, der Hirtenmusik heraus erfunden. Leicht beschwingt, fröhlich, anmutig, lebhaft bewegt fließt das Stück dahin, der Sängerin eine zwar schwierige, aber ungemein dankbare Aufgabe darbietend. In Loeweschen Balladen (z. B. „Der Nöck“) werden ähnliche Töne bisweilen angeschlagen, aber mit minder reinem und sicheren Geschmack.

Das Rezitativ des Boten: „Von Kapharsalama eil' ich im Adlerflug“ leitet den Glanzpunkt des ganzen Oratoriums ein. Das siegreiche Heer zieht ein. Mit einer unerhörten Gewalt der Steigerung baut sich das so volkstümlich-einfache: „See the conqu'ring hero comes“ („Seht, er kommt mit Preis gekrönt“) auf. Den Siegesmarsch hört man erst ganz von ferne. Immer näher kommt der Zug. Hohe Stimmen, zwei Soprane und Alt, die Knaben und Jünglinge singen die Melodie zuerst. Dann noch einmal der Marsch, jetzt schon beim forte angelangt. Im zarten piano wiederholen die Mädchen und Jungfrauen die Melodie, schließlich nimmt sie der ganze Chor auf, mit immer wachsender Klangfülle. Die Wirkung ist elementar, unwiderstehlich. Das weltberühmte Stück war in der ursprünglichen Fassung des Judas Maccabaeus überhaupt nicht enthalten, sondern wurde von Händel erst nachträglich aus dem „Josua“ herübergenommen. Wie Max Friedländer („Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert“ I, 2 Nr. 226) auf-

gewiesen hat, ist die Händelsche Melodie in ihren wesentlichen Zügen schon in einer französischen Chanson „La jeune Nanette" vorgebildet, die sich Händel in seiner genialen Entleihungspraxis von dort vielleicht hergeholt hat. Dem „Seht, er kommt mit Preis gekrönt" ist wohl in der Hauptsache die Stellung zuzuschreiben, die der Judas Maccabaeus von Anfang an in kriegerischen Zeiten gehabt hat. Zur Siegesfeier der Schlacht bei Culloden 1746 geschrieben, erprobte das Werk seine Wirksamkeit zum ersten Male. Nach den Freiheitskriegen, der Niederwerfung Napoleons, war gerade der Judas Maccabaeus überall in Deutschland vor allen anderen Oratorien bevorzugt.

Folgt ein Dank- und Jubelchor, von Soli eingeleitet: „Sing unto God" („Singt unserm Gott") auch in den Rhythmen eines Triumphmarsches, aber verwickelter in den Linien, kunstvoller im Gefüge als die volkstümlich einfachen vorhergehenden Chöre. Judas mahnt zum Gedenken der im Kampf Gefallenen und zur steten Kampfbereitschaft: „With honor let desert be crowned" („Mit Ehre sei Verdienst gekrönt"). Vielleicht der stärkste von den auf kriegerischen Ton gestimmten Gesängen des Judas, mit seinen feurigen Rhythmen, glänzend virtuosen Koloraturen, in denen die Fanfarenklänge so eleganten und spielerischen Varianten unterworfen sind.

Eupolemos, der jüdische Gesandte in Rom, berichtet in seinem Rezitativ von dem Bündnis, das Rom dem jüdischen Staate antrage. Mit Freudengesängen wird der glückliche Ausgang verherrlicht. Das Volk dankt Gott in dem Chor: „To our great God be all the honour giv'n" („Dem großen Gott sei aller Preis"). Sehr wirksam hebt sich von den wuchtigen Klängen dieser markigen, massiven kontrapunktischen Phantasie das Duett ab: „O lovely peace" („O holder Friede"), eine jener entzückenden Pastoralen, die Händel in solcher Mannigfaltigkeit hinzustellen weiß. Des Oberpriesters Simon schöne Baßarie: „Rejoice, oh Judah" („Frohlockt und jauchzet") arbeitet offenbar mit tonmalerischen Zügen in der Begleitung jener sich hin- und herwiegenden Begleitfigur der hohen Streicher, die sich wohl auf die „Cherubim und Seraphim" bezieht, den Flug der Engel andeutend. Der Schlußchor, aus dieser Arie hervorwachsend, mit ihr ein großes Ganzes

bildend, beginnt mit einem machtvollen Jubelgetön „Halleluja, Amen“, läßt darauf den vollen Chor sich prachtvoll ausbreiten, überhöht von dem Motiv des Engelsfluges im Orchester, und beschließt in gewaltiger Fülle kurz und gedrungen das großartige Werk würdig.

Eine besondere Eigentümlichkeit des Judas Maccabaeus sind jene Soli, die mit dem folgenden Chor zusammengeschweißt sind: eigenartige, breite formale Gebilde, die für Händels Bestreben zeugen, sich immer neue Probleme zu stellen, der bequemen Routine auszuweichen. Ein halbes Dutzend dieser interessanten Gebilde, alle von verschiedener Art, weist die Partitur auf.

Hermann Stephani hat dem Judas Maccabaeus eine Neufassung gegeben, die durch Kürzung, durchdachte Umgruppierung, sorgfältige deutsche Übersetzung die Händelsche Partitur den Bedürfnissen der Gegenwart anzupassen versucht. Sie hat sich vielfach gut bewährt.

ALEXANDER BALUS (1748)

Mit diesem auf Thomas Morells Text geschriebenen Oratorium suchte Händel den Erfolg des Judas Maccabaeus auszuwerten, indem er wieder auf das bewährte Buch der Maccabaeer zurückgriff. Die gewählte Episode kann allerdings kaum als ein glücklicher Griff bezeichnet werden. Diesem opernhaften Intrigenstück fehlt jene Erhabenheit, jene Breite und Würde, die das Händelsche Oratorium in seiner Vollendung auszeichnen. Trotzdem ist die Partitur voll von Schönheiten im einzelnen.

Die zweiteilige Ouvertüre hält sich an den Typ: pompöses Maestoso, akkordisch gesetzt, und fugiertes Allegro.

Den ersten Akt eröffnet ein Chor der Asiaten: „Flush'd with conquest“, eine Begrüßung des syrischen Königs Alexander Balus, der von der Besiegung des Demetrius heimkehrt. In der Art eines glänzenden, feierlichen Triumphmarsches. Der Chor, im wesentlichen homophon, schlicht vierstimmig, ist in ein reiches, volles Orchester hineingesetzt, das über bloße Verdopplungen hinaus vielfach in selbständiger Führung sich entfaltet. Beinahe schon Gluckisch in der Art der Melodik, der Orchesterbehandlung, mit

der wirkungsvollen, wohlvorbereiteten Klangsteigerung durch Hörner, Trompeten, Pauken. Ein orientalisches Lokalkolorit wird erfolgreich vorgetäuscht durch den Glanz, die Üppigkeit des Klanges und gewisse eindringlich-primitive Satzmethoden, wie z. B. in der Mitte die Unisono- und Oktavenführung des Chors, weiterhin die ein- und zweistimmigen Nachahmungen in Einklang und Oktave. Alexander nimmt diese Huldigung seiner neuen Untertanen, der Syrier, gnädig entgegen. Jonathan, der Sprecher der Juden, versichert den neuen König der Treue seiner jüdischen Landsleute. Seine Arie: „Great author of this harmony“ besiegelt dies Treugelübde feierlich. Auch hier orientalische Andeutungen in dem üppigen Geranke, mit dem die obligaten Geigen das Solo umspielen und zum Duett ergänzen. Auch der ägyptische König Ptolemäus bringt seine Huldigung vor. Seine Arie: „Thrice happy the monarch“ ist ein weiträumiges, glänzendes, in flotten Rhythmen dahingehendes Baßsolo mit einer ungewöhnlich reichen Begleitung, die wohl als Attribut der königlichen Würde zu deuten ist. Cleopatra, die Tochter des Ptolemäus, kommt nun an die Reihe. Ihre Begrüßungsarie: „Hark, hark, he strikes the golden lyre“ ist ein kostbares Stück von fantastischem Klangreiz, in seiner Art ein Unikum. Streichorchester mit 2 obligaten Celli, 2 obligaten Flöten, Harfe, Mandoline, Kontrabässen, Fagotten und Orgel bilden das seltsame Ensemble, das wohl zum klanglichen Ausdruck von „Apollos goldnem Saitenspiel“ die Zupfinstrumente und das Pizzikato der Streicher in eine Menge geistvoller Klangkontraste stellt mit den übrigen Instrumenten, besonders Orgel mit Flöten. Händel erneuert hier die Klangkünste seiner römischen Partituren aus jungen Jahren. Dazu ein Gesangspart von kapriziös faszinierender, virtuos gebogener Koloratur, mit der die Flöten wetteifern. Ein außerordentliches Meisterstück des konzertierenden Stils. Alexander dankt mit Courtoisie in einem cavatinenartigen Satz: „Fair virtue shall charm me“, der seine Klangreize wiederum aus dem konzertierenden Stil zieht. Zwei Oboen und eine Sologeige sind als concertino dem Streichorchester entgegengestellt. Unter der Fülle reizvoller Einzelzüge sei nur die Solooboe mit ihren antwortenden Phrasen und Echos vermerkt. Die ganze so malerische Szene wird beendet

durch einen zweiten Chor der Asiaten: „Ye happy nations round", wiederum exotisch gefärbt durch absonderliche Rhythmen, durch üppige und bewegte Orchesterbegleitung, zu dem schlicht geführten Chor, der wiederum von primitiven zweistimmigen Episoden, dem zweistimmigen sogenannten Hornsatz in der Mitte, charakteristisch wirksamen Gebrauch macht, um dann bei der Stelle: „In choral symphony resound" einen klanglich blendenden Gipfelpunkt zu erreichen.

Die Szene wechselt. Alexander, nunmehr allein mit seinem Vertrauten Jonathan, gesteht dem Freund den tiefen Eindruck, den Cleopatras Schönheit ihm gemacht hat. Seine Arie: „O what resistless charms are given to symmetry of features", ist ein artistisches Stück, dessen Feinheiten in der konzertierenden Linienführung von Gesangssolo und obligater Geige liegen. In der dritten Szene, die uns Cleopatra im vertrauten Gespräch mit ihrer Freundin Aspasia zeigt, bekennt die ägyptische Prinzessin auch ihrerseits, daß „Subtle Love, with fancy viewing" auch sie tief verwundet habe. Ein entzückendes Kabinettstück artistischer Linienführung. In den geschmeidigsten, lockendsten, graziösesten Windungen umkreist, umflattert die Geige gleich einem Schmetterling den kaum minder elegant und virtuos geführten Solopart. Cleopatras musikalisches Porträt wird um einen neuen Zug bereichert in ihrer dritten Arie: „How happy should we mortals prove". Die verführerische, faszinierende, kapriziöse junge Frau zeigt hier einen Zug von Nachdenklichkeit. Die zweiteilige Cavatine mischt sehr bezeichnend die vorherrschende Schlichtheit der Melodie mit Spuren jener geschmeidigen Koloratur, die Händel als wesentlichen musikalischen Charakterzug der Cleopatra immer zugrunde legt. Aspasia zerstört Cleopatras Zweifel und redet ihr zu, der Liebe zu Alexander sich hinzugeben. Auch diese cavatinenartige Arie: „So shall the sweet attractive smile" von Eleganz und Grazie der Haltung, die sich in Rhythmen, melodischen Konturen und Führung des obligaten Geigenparts kundgibt. Mit dem Duett der beiden Frauen: „O what pleasures past expressing" endet diese Szene. Auch dies ein reizvolles Stück, mit den auffallenden fünftaktigen Phrasen seiner Melodie, mit dem abwechslungsreichen Konzertieren der beiden biegsamen Singstimmen

mit Geigen, Bratschen, Bässen. Folgt eine Parallelszene zwischen Alexander und seinem Vertrauten Jonathan, dem die Unruhe und die Schwermut seines Herrn auffällt. Er ermuntert ihn zur Werbung um die Prinzessin. Alexander antwortet in der Arie: „Heroes may boast their mighty deeds". Ein großangelegtes Stück, erster Teil von stattlicher Würde, gemessen, im langsamen Tanzschritt, von absonderlichem Reiz in seinem ungewöhnlichen Aufbau aus sechs-, zehn-, zwölftaktigen Phrasen. Mittelsatz tonmalerisch zum Ausdruck des „schnellen Fluges auf Amors Schwingen" mit einem eleganten moto perpetuo der Geigen. In der folgenden Arie: „Mighty Love now calls to arm" gewinnt der bis dahin etwas schwankende und trübselige Alexander seine Zuversicht wieder. Zwei Trompeten und zwei Oboen zum Streicherchor hinzugefügt geben diesem glänzend virtuosen Stück die Farbe. Die Begleitung, auf ein Fanfarenmotiv und das wie ein Pfeil dahinschnellende Hauptmotiv des Solo gebaut, ist in ihrer Verwicklung äußerst sorgsam und geistreich. Auch dies Stück wahrt den für Alexander Balus überhaupt bezeichnenden artistischen Zug: meisterlich, geistreich und kunstvoll, ohne gerade an Tiefen des Gemüts zu rühren. Der Friede wird in Israel verkündet. Jonathan sagt Gott Dank: „Great God, from whom all blessings spring", der Chor fällt ein, und zwischen Solo und Chor entspinnt sich ein angeregter Wechselgesang, der den Akt würdig, wennschon nicht mit einem ungewöhnlichen Aufgebot von Fantasie abschließt.

Die erste Szene des zweiten Aktes führt uns zu Alexander, der ungeduldig die Antwort auf seine Werbung um Cleopatra erwartet. Seine Arie: „Kind hope, thou universal friend" geht nach Art der feinsten Opernarien dem Affekt und dem bildhaften Ausdruck des Textes bis ins einzelne hinein nach. Sologesang und Geige teilen sich in diese feingeistige Auslegung. Man brachte z. B. die Malerei der „fancied ruptures", der „voyage in smoother seas". Jonathan bringt die Freudenbotschaft von des Brautvaters Ptolemäus' Zustimmung. Der verliebte Bräutigam gibt seiner freudigen Ungeduld Ausdruck in der Arie: „O Mithra with thy brightest beam". Ein Höfling tritt dem König entgegen und warnt ihn vor Jonathan, der unter der Maske der Freundschaft Verrat

sinne. Alexander weist die Verdächtigung seines Lieblings zurück. Jonathan selbst verteidigt sich in der Arie: „Hateful man! thy slanderous tongue", die ihren musikalischen Gehalt bestreitet mit der tonmalerischen Darstellung des „giftigen Pfeils" der Verleumdung in seinem Fluge, gemischt mit einem Ausruf der Empörung, der sich in dem schlagend rhythmisierten Hauptmotiv: „Hateful man" kundgibt. Aus Motiv und Gegenmotiv entwickelt sich das Ganze, etwa nach Art einer Bachschen Invention. Der Chor mengt sich ein, mit einer Absage an die Verleumdung: „O calumny". Dies mächtige Stück gehört in die nämliche Klasse mit dem „Envy"-Chor aus Saul, dem „Eifersuchts"-Chor aus Herakles. Es ist in einer Art freier Passacaglia-Form geschrieben. Das gewaltige Baßthema, in der Orchestereinleitung (Takt 1—20) gliedert sich in drei Teile (Takt 1—10, 10—16, 16—20), die in freiem Wechsel dem Chor zugrunde liegen. Die empörten Rufe, Akzente des zumeist akkordisch behandelten, in den Orchesterrahmen prachtvoll hineingestellten Chors von einer wahrhaft antiken Größe. Die wundervolle Linie des dreigeteilten phantastischen Baßthemas gemahnt durchaus an Beethoven, etwa in der Appassionata, Coriolan-Ouvertüre, Neunten Sinfonie.

Die zweite Szene zeigt Cleopatra als Braut. Trotz ihres Glückes kann sie sich banger Ahnungen nicht erwehren. Ihr „Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt" singt sie in der Arie: „Tossed from thought to thought" auf die für sie bezeichnende kunstvoll gezierte Art, die aus dieser großzügigen Arie mit ihrem Gemisch entgegengesetzter Affekte ein uns zwar etwas seltsam berührendes, aber höchst merkwürdiges Charakterstück macht. In der Form ein freies Rondo mit einer ganzen Reihe von Intermezzi. Aspasia erwidert in der Arietta: „Love, glory, ambition", die in der Schärfe der Rhythmen, der raschen Deklamation, der spielerischen Art an Bononcinis Stücke ähnlichen Gepräges erinnert.

Die dritte Szene ein Monolog des Ptolemäus. Der listige Ägypter hat Alexander Balus durch die Schönheit der Cleopatra angelockt und verstrickt, um ihn desto leichter verderben zu können. Seine Arie: „Virtue, thy idol name" ist ein solistisches Gegenstück zu dem „Calumny"-Chor, ein großartiges, allerdings die höchsten

gesanglichen Ansprüche stellendes Baßstück. Es mischt Passacaglia und Variationselemente in eigenartiger Weise; auch im Ausdruck ein Gemisch zynischer Gewissenlosigkeit und urwüchsig kräftigen, wilden Temperaments.

Vierte Szene. Alexander ist eingetroffen. Festliche Begrüßung des Brautpaars: „Triumph, Hymen in the pair" tanzmäßig, im Menuettrhythmus, als Wechselgesang zwischen Soli und Chor; ein reizvolles, frisches Stück Musik. Folgt das Duett zwischen Cleopatra und Alexander: „Hail, wedded love", wiederum in der Weise eines feierlichen Tanzes, geziert mit vielen Feinheiten duettierender Kunst, einer schönen und herzlichen Melodik. Wie fein z. B. der jubelnde Ausdruck, der durch den langsam beginnenden, dann rascher geschlagenen Triller in Takt 5—8 des Ritornells hereingebracht wird, bei der geistreichen Auswertung dieses Trillermotivs in den Singstimmen und Geigen das ganze Stück hindurch! Der Chor der Asiaten beschließt den Akt: „Hymen, fair Uranias son", wiederum tanzmäßig, rauschend, durch hinzukommende Oboen, Hörner, Trompeten, Pauken, durch die Fülle, die Beweglichkeit des Satzes, zu glanzvollem klanglichen Höhepunkt gesteigert. Die ganze vierte Szene ein einziger musikalisch meisterlich aufgebauter Komplex: Rezitativ, Soli und Chor, Rezitativ, Duett, Chor in wohlerwogener Abwechslung und Steigerung. Zudem das Ganze zusammengehalten durch gemeinsame Hauptmotive. Man vergleiche: Takt 2—4 in „Triumph Hymen" mit Takt 1 des Duetts, Takt 1 des Schlußchors, um die Verwandtschaft, fast schon Identität der Motive zu bemerken.

Die erste Szene des dritten Aktes nimmt als Schauplatz den Palast Cleopatras an. Eine sinfonia als Vorspiel, über ein energisches Motiv in punktierten Vierteln und Achteln und ein fließendes, murmelndes $\frac{1}{16}$-Motiv. Hat die sinfonia programmatische Absicht, die allerdings schwer ersichtlich ist, oder soll sie nur den Akt musikalisch gewichtiger eröffnen, als mit Cleopatras folgendem kleinen Rezitativ? Cleopatra voll Glücksgefühl als liebende Gattin. Ihr Larghetto: „Here amid the shady woods" ein Idyll erlesener Lieblichkeit, mit der Begleitung sordinierter Geigen und Bratschen und des Cello pizzicato, in der pastoralen

Tonart F-dur (die noch bis zu Beethoven ihre Bedeutung behält). Die holde Träumerei im Schatten des Parks plötzlich unterbrochen von Räubern, die Cleopatra ungeachtet ihrer Bitten und Hilferufe gewaltsam entführen: vierstimmiger Chor, kurz, dramatisch, in durchbrochenem Satz nach Art der Passions-turbae, dazwischen die Hilferufe der Cleopatra. Alexander hört Cleopatras Rufe. Ehe er ihr zu Hilfe eilt, singt er noch rasch — nach Opernart — eine Arie, in der er die „Powerful guardians of all nature“ um Schutz für sein Lieb bittet. Das schöne und fein gearbeitete Stück wird charakterisiert durch eine Mischung der Affekte von Courtoisie, Innigkeit, Zärtlichkeit und besorgter Unruhe. Diese Arie ist wohl anzusehen als musikalisches Pendant zu Cleopatras Idylle, und die Korrespondenz setzt sich fort in Jonathans plötzlicher Unterbrechung des lyrischen Ergusses, entsprechend dem Chor der Räuber zuvor. Jonathan berichtet dem König Alexander von Ptolemäus' verräterischen Umtrieben. Aspasia erzählt von Cleopatras Entführung auf Befehl des Ptolemäus. Jetzt erst erwacht Alexander und gibt seiner Wut und Empörung Ausdruck in der Arie: „Fury with red sparkling eyes“. Das gesanglich glänzende und im Ausdruck packende Stück auch formal bemerkenswert, als Mittelstück des Presto tritt nach einer Generalpause mit starker Kontrastwirkung ein banges Larghetto ein, das die fahlen Tonarten h-moll, fis-moll (von Händel mit Vorliebe bei Schilderung von Tod, Schrecken und Qualen verwendet) dem blutvollen D-dur des Hauptsatzes entgegenstellt. Aspasia beklagt das Unglück und stellt eine Betrachtung an über die Wandelbarkeit des Schicksals. Ihre Arie: „Strange reverse of human fate“ im pathetischen d-moll, mit starken tragischen Akzenten. Alexander ist unterdessen mit seinen Kriegern zur Verfolgung des Feindes abgezogen. Jonathan bezweifelt, daß Alexanders Götter die Kraft hätten, ihn zu schützen, und ruft nun Jehova an, den Einzigen, Gewaltigen. Seine Arie: „To God, who made the radiant sun“ ist eines der stärksten Stücke der Partitur, auf einen hymnenartigen, erhabenen Ton gestimmt. Die breite Melodielinie überwölbt und überschnitten von prachtvoll geführten Stimmen der Geigen und Bratschen, über dem festen Fundament eines wuchtig einher-

schreitenden Basses. Die Israeliten fallen ein mit dem Preischor: „Sun, moon and stars", den Ton des Vorsängers aufnehmend und zu einem machtvollen Klanggebilde steigernd. Im zweiten Teil eine Art fugierter Choralfantasie über den cantus firmus, der in schlichterer Fassung auch schon den ersten Teil beherrscht. — Dritte Szene: Ptolemäus erscheint und verklagt Alexander bei der Tochter. Cleopatra weist die Verleumdung ihres Verlobten empört zurück. Es folgt eine Reihe starker Stücke. Ptolemäus' accompagnato: „Ungrateful child" und Arie: „O sword and thou all daring hand", von martialischem Charakter, hält allerdings kaum den Vergleich aus mit Cleopatras Szene. Doppeltes Unheil wird ihr verkündet. Sowohl der Gatte Alexander wie der Vater Ptolemäus sind im Kampfe umgekommen. Cleopatras herrliches: „O take me from this hateful light" ist eines der ergreifendsten jener Händelschen ariosi, die für Todessehnsucht, Verlassenheit, seelische Not so rührende Töne finden. Auch hier die violettblasse, elegische Tonart e-moll bezeichnend. Eine wundervolle, reich differenzierte, in kleinen Schritten zitternde Orchesterbegleitung, mit dem Ausdruck des Bebens und Schluchzens, des öfteren unterbrochen durch den ganz unbegleiteten, gerade dadurch doppelt eindringlichen Monolog der Gesangsstimme. In einem zweiten kürzeren arioso: „Calm thou my soul" wendet sich Cleopatra an die Todesgöttin Isis um Trost. Wiederum bezeichnend die Wahl der Tonarten: das weltentrückte, helle E-dur nach dem transzendentalen gis-moll hinüberwechselnd. In E-dur steht auch jener herrliche Gesang: „Convey me to some peaceful shore", der in seinem rührenden Schlichtheit und feierlich friedvollen Andacht Cleopatras Abschied vom Leben so ergreifend schildert. Die Prinzessin, Jungfrau, die liebende Braut, die Gattin, die Witwe stellen uns ihre Arien in einer Reihe scharf umrissener, musikalisch unendlich reizvoller Charakterstücke vor. Der Chor der Juden mit Jonathan als Vorsänger stimmt den Schlußgesang an: „Ye servants of th'eternal king", ein würdevolles, in Amen und Halleluja gipfelndes Stück, das auch mehr aus musikalisch-architektonischen Rücksichten sich herleitet, als aus dramatischer Notwendigkeit.

JOSUA (1747)

Den Text für den 1747 in 32 Tagen geschriebenen Josua lieferte wieder Thomas Morell. An dramatisch zugespitzten Situationen ist er nicht gerade reich. Geschildert wird die Eroberung Kanaans durch die Kinder Israels unter Führung des Josua. Der etwas großen Fülle kriegerisch gestimmter Stücke wird entgegengewirkt durch die breite Ausmalung einer Liebesepisode zwischen Achsa, der Tochter Kalebs (dem im 5. Buch Mosis wegen seiner Treue nebst Josua der Einzug in das gelobte Land verheißen wird), und einem jungen Krieger Othniel. 15 Chöre gegen 19 Soli und Duette und der entsprechenden Zahl Rezitative und Orchesterstücke geben diesem Oratorium in der Ausnutzung der Mittel etwas Wohlabgewogenes.

Erster Akt: Einer ungewöhnlich kurzen, einsätzigen, würdevollen sinfonia folgt sogleich der erste Chor: „Ye sons of Israel". Meisterhaft disponiert baut sich das Stück in freier Polyphonie auf über drei bildhaft geprägte Ideen, von denen eine jede Motiv und Gegenmotiv bringt: 1. „Ye sons of Israel, every tribe attend", der Aufruf zur Sammlung des Volks; 2. „And hymns to heaven ascend", das Aufsteigen der Gebete zum Himmel versinnlichend; 3. „In Gilgal and on Jordans banks", einzelne Stimmen hervortretend, der Chor machtvoll antwortend. Mit größter Leichtigkeit und Natürlichkeit verschlingen sich diese sechs verschieden rhythmisierten Motive in einer Fülle fesselnder Kombinationen. In den nächsten Arien hat die Routine die Feder geführt, allerdings die Routine eines Händel, die dem Herkömmlichen noch immer einige meisterliche und schlagkräftige Züge abgewinnt. So etwa in Kalebs Arie: „O first in wisdom" der Fluß und Wohlklang der teils in weiten Schritten, teils in geschmeidigen Gängen dahinziehenden Baßstimme; in Achsas Arie: „Oh who can tell, o who can hear of Egypt", die allerdings zu breit ausgesponnene Schilderung der Stimmungsgegensätze: die bittere Erinnerung an den Nil und die Heiterkeit beim Anblick des lebhaft, spielerisch dahinfließenden Jordan. Zur vollen Händelschen Höhe wächst die Musik in dem Chor: „To long posterity we here record". Glänzende Züge die realistische Schilderung

des „rückwärts“ fließenden Jordan, das wundervolle Es-dur, das im 23. Takt so packend den bang aufgetürmten Wasserwall des Jordan malt. Mit der überaus sangesgerechten, fast zu virtuos gehaltenen Tenorarie: „While Kidrons' brook“ führt sich Josua wirkungsvoll, aber etwas opernhaft ein. Mit der heiklen Aufgabe der Anrede an den soeben erschienenen Engel findet sich Händel in Othniels Arie: „Awful, pleasing being, say“ mit Anstand ab, ohne die Ungeschicklichkeit des Librettisten vergessen zu machen, der eine solche Anrede überhaupt nicht hätte vorschreiben sollen. Eindrucksvoller die Antwort des Engels in dem wohlgebauten akkompagnierten Rezitativ: „Leader of Israel“. Josuas zweite Arie: „Haste Israel“ wiederum ein höchst virtuoses Stück. Baß, Geigen und Solostimmen teilen sich in das moto perpetuo der $\frac{1}{16}$-Noten, die besonders in die Bässe machtvoll hineinfahrend ihre Wirkung tun. Die $\frac{1}{8}$-Figuren der Geigen sollen wohl die Schwertstreiche andeuten. Der strenge Chor: „The Lord commands“ hat Stellen gewaltig zusammengeballter Kraft und Erhabenheit, wie Takt 17—22, 28—32. Sehr erwünscht tritt nunmehr die lyrische Episode ein, die in einer Reihe herrlicher Stücke zwischen Achsa und Othniel den Rest des Aktes zum größeren Teil bestreitet. Wie vom Strahl der Frühlingssonne durchleuchtet und durchwärmt fließen diese pastoralen Stücke dahin: Othniels ergreifend schönes accompagnato: „In these blest scenes“ mit wahrhaft elysischen Klängen; Achsas reizende Arie: „Hark, t'is the linnet and the thrush“ mit Flöte und Geige, die aus dem munteren Gezwitscher der Vögel sich ihre Motive holt. Das Duett: „Our limpid streams“, anmutig heiter, herzlich hell im Ton und meisterhaft gefügt mit dem am Ensemble so geistvoll sich beteiligenden Orchester. Der Chor: „May all the host of heaven“ beschließt in gedrungener Kraft den Akt würdig.

Zweiter Akt. Josua läßt die Signale zum Sturm auf Jericho geben. Ein kleiner kriegerischer Marsch — ein Rigaudon, aus Muffat's Componimenti musicali fast notengetreu herübergenommen, wie Sedley Taylor gezeigt hat — leitet das mächtige, auf Josua (Tenorsolo) und den Chor verteilte Stück ein: „Glory to God“. Eine Art dreiteiliger Chorarie. Die Mauern fallen. Ein

jubelnder Dankruf an Gott füllt den ersten Teil, ein Stück Musik von einer Schlichtheit, wie sie außer Händel vielleicht nur Beethoven gelegentlich wagen durfte. Das Mittelstück in h-moll jedoch ist das eigentlich Erstaunliche, mit seinem unheimlichen Grollen, seinem seltsamen Chortrillern und portamenti: „Die Völker beben", seiner furchterregenden musikalischen Schilderung des Sturms und Donners Gottes. Kalebs a-moll-Baßarie: „See the raging flames" malt die Einzelheiten der Eroberung, das Rasen der Flammen, die Schreie der Angst und Wut, ohne in ihrer gesanglich glänzenden, aber durchaus opernhaften Fassung dem elementaren Chorstück nahe zu kommen. Achsas e-moll-Arie: „To vanity and earthly pride", ein beschauliches, etwas trockenes Stück scheint entbehrlich. Voll von Leben und geistvoll in der Gestaltung der von Josuas Solo eingeführte Chor: „Almighty ruler of the skies", eine Passacaglia, in der jedoch abweichend vom Brauch das Baßthema nicht immer in derselben Tonart sich wiederholt, sondern in verschiedenen Tonarten: h-moll, e-moll, a-moll, fis-moll, D-dur wechseln miteinander ab. Der Triumph jedoch war verfrüht. Ein Rückschlag ist eingetreten, Israels Heer ist zurückgedrängt. Bang und verzagt klagt der Chor: „How soon our tow'ring hopes"; ein durchbrochener Chorsatz, mit dem Orchester zu einer meisterlich gewirkten Polyphonie verknüpft, schon halb arios, deklamatorisch gehalten. Josuas Arie: „With redoubled rage return" reißt den Kleinmut aus dem Herzen der Verzagten: von meisterhafter Satzweise in dem rastlosen Fluß, der lebendigen thematischen Arbeit, dem feurigen Schwung. Wie elegant und chevaleresk das Hauptmotiv der ersten beiden Takte, wenn es immer wieder im Orchester aufblitzt! Vollends hinreißend die Wirkung, wenn der Chor: „We with redoubled rage return" die Fortsetzung übernimmt, und eine wahrhaft glänzende Steigerung herbeiführt. Gerade im Josua hat Händel des öfteren aus der Verbindung von Solo mit Chor Kapital geschlagen. Es ist nunmehr Zeit geworden, die kriegerischen Stimmungen eine Weile lang zu unterbrechen. Othniel und Achsa, das Liebespaar, ergehen sich in lyrischen Ergüssen von hoher Schönheit. Die Gavotte: „Heroes when with glory burning", Purcellschen

Gepräges, hell und heiter, wird noch übertroffen von Achsas Siziliano: „As chears the sun", einem Gesang von lieblicher Anmut, dessen Reize noch erhöht werden durch die feingliedrige instrumentale Begleitung, mit den obligaten $\frac{1}{16}$-Figuren der Geigen, die sich in den Ritornellen ergehen und bisweilen die melodischen Linien des Solo so graziös umspielen. Der alte Kaleb unterbricht mit rauher Rede dies Liebesgetändel und mahnt zur kriegerischen Pflicht. Othniel versteht die Mahnung und spricht in der Arie: „Nations who in future story" etliche Gedanken über Treue, Freundschaft, Macht im Leben der Völker aus, deren dürre sprachliche Fassung glücklicherweise den Musiker Händel nicht verhindert hat, eine schön geschwungene, noble Kantilene zu schreiben, die in ihrer kurzen und bündigen Zweiteiligkeit den Cavatinen sich nähert. Wiederum entbrennt der Kampf. Eine kriegerische sinfonia (aus der Oper Riccardo herübergenommen), erschallt zweimal. Eine der merkwürdigsten Stellen dort, wo auf Josuas Geheiß Sonne und Mond in ihrem Lauf stillstehen: Josuas Solo: „O thou bright orb" gefolgt vom Chor: „Behold the listening sun". Der Anfang malt in den rollenden $\frac{1}{16}$-Figuren die immer höher steigende Sonne, die dann plötzlich, auf dem hohen A angelangt, in ihrem Lauf gehemmt wird (vgl. auch die interessante „Vergrößerung" der $\frac{1}{16}$ in eine $\frac{1}{8}$-Figur, Takt 1 und 14). Bald stehen auch die Bässe starr auf dem D, und zwischen diesen oben und unten gehaltenen Tönen setzt nun der Chor wirksam ein, sein Staunen ausdrückend über das Wunder, und tonmalerisch die Flucht der Feinde, ihr „atemloses Keuchen, Wanken, Sinken" andeutend. In diesem unerwartet zum pianissimo sich verflüchtigenden Ausklang kommt der Akt zum Schluß.

Den dritten Akt eröffnet der rauschende Dank- und Preischor: „Hail, mighty Josua", ein Stück von großen Maßen und der grandiosen Händelschen Gebärde — ohne gerade in dieser Klasse die erste Stelle einzunehmen. Achsas Arie: „Happy, oh, thrice happy we" preist die Freiheit, wiederum mehr mit den typischen Mitteln, als besonders inspiriert. Desto stärker die folgenden Stücke. Der alte Kaleb sieht das Versprechen Gottes eingelöst, Hebron ist sein. Voll überströmenden Dankgefühls und innerer Rührung singt er nun seine herrliche Weise: „Shall

I in Mamre's fertile plain", eine jener breiten, noblen Baßmelodien voll Pathos und ergreifender Empfindung, deren Händel gerade für die würdigen Greise in seinen Werken eine ganze Reihe geschrieben hat. Der Chor nimmt die Weise auf: „For all these mercies we will sing", und holt in selbständiger Entwicklung eine Fülle neuer Schönheiten aus ihr heraus. Noch fehlt eine feindliche Stadt, um den Sieg voll zu machen. Othniel, von Kalebs Aufforderung angefeuert, erbietet sich, sie zu besiegen, um als Preis die Braut Achsa heimzuführen. Seine Arie: „Place danger around me" ist nur Mittelgut. Tiefer greift der Chor (Nr. 45): „Father of mercy", ein Gebet um Schutz für den jungen Helden. Er hat den Sieg errungen und wird nun vom Volk gefeiert. Händel hat für die Siegesfeier hier jenes weltberühmte Stück: „See the conquering hero comes" erstmalig verwendet, das im Judas Maccabaeus erst seine volle Macht entfaltet.

Ein anderer hochberühmter Gesang: „Oh had I Jubal's lyre" ist Achsa zugeteilt. Noch ein Duett des Brautpaars: „Oh peerless maid", ein kurzes Rezitativ, und der Schlußchor ist erreicht: „Oh great Jehovah is our awful theme", der würdig, aber nicht gerade mit außerordentlicher Kunst gesetzt ist.

Alles in allem wird man den Josua, trotz einer Anzahl hervorragender Stücke nicht den stärksten Oratorien Händels zurechnen können. Auffallend ist schon das geringe Gewicht der Rolle des Helden Josua: er hat nicht nur sehr wenig zu singen, ein Teil davon ist überdies im Konventionellen geblieben.

SALOMO (1748)

Nicht gerade glücklich geraten ist das Textbuch, das Thomas Morell in seinem Salomo für Händels neues Oratorium vom Jahre 1748 geliefert hat. Schon Judas Maccabaeus, Josua und Alexander Balus gehen auf diesen ungewandten Librettisten zurück, dem Händel eine Treue bewahrte, die befremdlich erscheint. Im Salomo verfehlt Morell eine spannende, folgerichtige Handlung, die er durch drei breit aufgerollte, mit Moralsprüchen reich gewürzte Bilder nur schlecht und recht ersetzt: Salomos Familienleben und Liebesglück; seine Weisheit exemplifiziert an

dem Streit der beiden Mütter um das Kind; der Prunk seiner Hofhaltung dargetan an dem der Königin von Saba als Aufmerksamkeit zugedachten musikalischen Fest.

Nichtsdestoweniger fand Händel auch hier viel Anregung, und der Salomo, wennschon nicht zu den als Ganzes imponierendsten Oratorien gehörig, ist dennoch so reich an herrlicher Musik, daß der Kenner Händelscher Kunst ihn, trotz gelegentlicher langweiliger und trockener Partien besonders lieben muß. Nach Ausweis der handschriftlichen Notizen in Händels Originalpartitur ist der Salomo im Juni 1748 geschrieben worden. 1749 fand die Uraufführung statt.

Die dreisätzige Ouvertüre beginnt mit einem breiten Maestoso im Stil der französischen Ouvertüren, breitet sich dann in einer brillant durchgeführten, lebhaften Fuge aus. In seiner Rüstigkeit und Energie erinnert dies bewundernswerte Stück an manche Beethovensche Fugen, wie etwa aus den Eroica-Variationen op. 35, aus den Variationen op. 121. Ein courantenartiges Allegro führt die Ouvertüre mit Anstand dem Schluß entgegen. Sie dürfte auch als reines Orchesterstück, abgelöst vom Oratorium, zu verwenden sein und würde, an die richtige Stelle gesetzt, ein sinfonisches Programm durchaus zieren.

Der erste Akt beginnt mit einem jener großmächtigen achtstimmigen Doppelchöre, die den größten Reiz des Oratoriums ausmachen. „Your harps" („Mit Harf und Cymbeln singt zu Gott Jehovas Preis"!). Dieser Aufforderung gegenüber versagt Händel kaum jemals, und so beginnen auch hier Instrumente und Chorstimmen ein Jubelgetön in kunstvoll verschlungenen fanfarenartigen Melodien. Bald antworten die beiden Chöre einander Schlag auf Schlag, bald flechten sich die acht Stimmen verwickelt durcheinander. Am imponierendsten jene Stelle (37 Takte vor dem Schluß), wo die ganze Chormasse in breiten Koloraturen sich brausend hinwälzt. Bewundernswert die technische Kunstfertigkeit des Chorsatzes, mit der aus so unscheinbarem Material ein so glänzendes und wirkungsvolles Tongebäude aufgeführt ist.

Es folgt eine ziemlich uninteressante Baßarie des Leviten, der nochmals zu Gottes Lob auffordert, ein textlich wie musikalisch

überflüssiges Stück, das man am liebsten streichen möchte, wenn es nicht den Zweck hätte, zwischen den Anfangschor und den zweiten Chor: „With pious heart and holy tongue“ als ein trennendes Zwischenglied sich einzuschieben. Beide Chöre unmittelbar aufeinander folgen zu lassen, wäre nicht ratsam. Man wird sich mit etlichen Strichen in der Baßarie genügen lassen, wo sie sich ungezwungen anbringen lassen. Der genannte Chor übertrifft seinen Vorgänger noch an pomphafter Klangentfaltung und geistvoller Behandlung. Nach mächtigen Chorsäulen als Einleitung beginnt in Takt 23 die kunstgerechte Verwicklung. Zwei Motive bieten ihr den einfachen, aber plastisch eindringlichen thematischen Stoff, zu den Worten: „Till distant nations catch the song“ („Daß alles Volk auflauscht dem Sang“) und: „And glow with holy flame“ („Zu heilger Glut entfacht“). Jedes dieser Motive erst für sich entwickelt, besonders das erste in kunstvollstem kontrapunktischem Gefüge (Takt 23—29, Takt 34—44) kanonisch durch alle acht Stimmen geführt. Takt 51 beginnt die Durchführung beider Motive zugleich in den mannigfachsten Kombinationen, nach Art der Doppelfuge. Der Höhepunkt dieser glänzenden Durchführung ist erreicht bei Takt 58, wo die Phrase: „And glow with holy flame“ zu so hinreißender Wirkung kommt, daß sich das Bild hochaufzüngelnder Flammen um eine feste Säule der Fantasie aufzwingt. Ein spielerisches Intermezzo folgt (Takt 90—103) über die Phrase: „Till distant nations catch the song“; höchst malerisch der Einfall, die Phrase immer einstimmig durch den Doppelchor zu führen, mit kanonischen, echoartigen Einsätzen: als trüge ein sanfter Wind die Weise von einer Stelle zur anderen, bis auch die „fernsten Völker“ sie vernommen haben. Hochauflodernd glüht noch einmal die heilige Flamme zum Schluß im hellsten Scheine.

Salomo tritt mit einem arioso zum ersten Male auf. Die von Händel nach der Sitte seiner Zeit für einen Männeralt geschriebene Partie des Salomo dürfte in unseren Tagen einem Bariton übergeben werden. Das majestätische, tief empfindungsvolle Stück gliedert sich würdig an die Reihe wundervoller ariosi, die ein so erlesener Schmuck der Händelschen Partituren sind. Zwei Violinen, zwei Violen, zwei Fagotte sind über dem Generalbaß in feinem Ge-

flecht sechsstimmig geführt. Die folgende Arie des Priesters Zador, ein Stück von nur mäßigem Wert, wird fesselnder und reizvoller, wenn man die Überschrift Maestoso nur als Charakterbezeichnung auffaßt, und nicht auf das Tempo bezieht, das nach heutigen Begriffen etwa „Allegro con spirito“ sein müßte. Ich empfehle, die ganze zweite Hälfte vom Takt 68 an zu streichen. Folgt wiederum ein gewaltiger, wie aus Quaderblöcken gefügter Chor: „Throughout the land Jehova's praise“. Satztechnisch interessant als ein Mittelding zwischen Fuge und Kanon, die Stimmeinsätze immer im Oktavabstand einander folgend, nicht in Quinten und Quarten wie bei der Fuge üblich. Ein Stück von gedrungener Kraft, gegen den Schluß Klang auf Klang immer machtvoller türmend. Salomos E-dur-Arie: „What though I trace each herb“ („Erforscht' ich gleich jed' Gras“) hat ihren wesentlichen Reiz in dem feinen Geflecht der Begleitung (zwei Geigen und das Solo im Terzett über dem continuo). Man wird sie trotz manchen Feinheiten auch der Melodik nicht zu den inspirierten Stücken zählen. Wieviel lebendiger pulsiert die A-dur-Arie der Königin: „Blessed the day, when first my eyes“ („Heil dem Tag, da ich geschaut ihn“). Die taufrische, im frohen Reigenschritt dahinschwebende $\frac{3}{8}$-Melodie könnte von Purcell sein; ihr köstlich pastorales Intermezzo auf dem Bourdon-Baß E macht die Wiederholung der Hauptmelodie beim da capo besonders wirksam, nur wäre Kürzung der Reprise zu empfehlen, etwa von Takt 22 sofort auf Takt 44. Von hoher Schönheit auch das Duett zwischen Salomo und der Königin: „Welcome as the dawn of day“ („Lieblich wie des Tages Pracht“). Eines jener eleganten Kabinettstücke, für die Händel von Steffanis Kammerduetten her die Anregung empfangen hat. Nach einer trockenen Arie des Zadok: „Indulge thy faith“ („O teile Treu“), die man ohne Verlust ganz überschlagen kann, läßt sich nun Salomo mit Tönen der Liebessehnsucht vernehmen in seiner Arie: „Haste the cedar-grove“ („Komm zu dem Zedernhain“). Ein merkwürdig grämliches Liebeslied in dem fahlen e-moll, an dessen Ton man sich erst gewöhnen muß, ehe man seine Schönheiten entdeckt, die zumal in dem idyllischen Mittelsatz liegen: „While tinkling down the hill“. Zu der etwas gesalbten und frisierten Eleganz dieses Stückes steht die Antwort

der Königin: „With thee th'unsheltered moor I tread“ („Mit dir durch Moor und Wüstensand“) in merkwürdigem Gegensatz. In seiner altväterisch ungelenken Fassung nimmt sich dies auch formal primitive Larghetto aus, als wäre es einer italienischen Kantate aus der Zeit vor 1650 entnommen. Jedenfalls kann man von dem folgenden Schlußchor des ersten Teils nicht behaupten, daß er hundert Jahre hinter der Zeit zurückgeblieben ist: „May no rash intruder disturb their soft hours“ („Nie trüb' euch ein Unhold“). Diesmal kein wuchtiger Zyklopenbau, keine Meisterprobe kunstvoller Kontrapunktik, sondern ein in zarten Farben abgetöntes Idyll, mit Nachtigallenschlag, dem Säuseln des Zephyrs im Orchester, während die fünf Chorstimmen auf mannigfache Weise gruppiert miteinander dialogisieren. Ein geniales Klanggemälde, dessen Schönheit unverwelkbar ist. Seiner Technik nach eine Chorarie.

Der zweite Akt wird mit einem prachtvollen, pompösen Doppelchor eröffnet, der aufs wirkungsvollste mit dem idyllischen Chorabschluß des ersten Teils kontrastiert: „From the censor curling rise“ („Vom Altare wallend wehn“). Pomphafte Introduktion in venezianischer Doppelchörigkeit, dann setzt eine brillante Doppelfuge ein, über ein Hauptthema von schlagender Rhythmik: „Live, live for ever, pious David's son“. Interessanter Aufbau. Zwischen die einzelnen Fugendurchführungen schiebt sich die mächtige dekorative Fläche der Introduktion in mannigfachen Abwandlungen, nach folgendem Schema: Introduktion — Fuge — Introduktion — Fuge — Introduktion — Coda. Salomos Larghetto: „When the sun over yonder hills“ („Ob die Sonn' auf Berg und Tal“) ist ein edler, würdevoller Gesang. Seine strophenmäßige Gestaltung, die scharf skandierte Melodie, Baß und Melodie in gleichen Rhythmen fortschreitend, machen den Eindruck, als wollte Händel ein psalmartiges Gebilde geben. Besonders eindrucksvoll die beiden Stellen (Takt 32—40, 68—78), wo die ausdrucksvolle Gesangsmelodie sich als Kontrapunkt unter die schön gewölbte Oberstimme der Instrumente hineinschiebt. Die Arie des Leviten: „Thrice blessed that wise discerning king“ („O selig ist der weise Mann“) bietet einer klangvollen, kräftigen und biegsamen Baßstimme eine dankbare Aufgabe.

Mit dem folgenden Rezitativ kommen wir endlich an den dramatischen Kern des ganzen Oratoriums: die beiden streitenden Mütter erscheinen vor Salomos Richterstuhl. Das nun folgende Terzett: „Words are weak against my fears“ („Ach, kein Wort benennt mein Weh!“) ist eines der merkwürdigsten Stücke Händels, wegen der schlagenden Dramatik seiner Haltung. Die beiden Frauen scharf unterschieden: würdig und zuversichtlich in ihrer Bitte die eine, keifend und schwatzend die andere. In ihre streitenden Melodielinien mischt sich viermal von Zeit zu Zeit Salomo mit einer ostinaten Phrase: „Justice holds the lifted scale“, wie die leibhaftige, unbeugsame Gerechtigkeit selber. In seiner Symbolik und malerischen Anschaulichkeit ein Joh. Seb. Bachs würdiger Einfall. Salomos Phrase malt in ihrem unabänderlich ruhigen Auf- und Absteigen die auf- und abschwebenden Wagschalen, von denen der Text spricht: der altniederländische „pes ascendens et descendens“, schon bei Josquin de Près, Palestrina, Orlando di Lasso ein starkes Ausdrucksmittel, erlebt in dem frei variierten ostinato Händels eine bedeutsame Wiederauffrischung.

Dies bewundernswerte Stück bindet sich mit den folgenden Nummern zu einer großen dramatischen Szene, durch vielerlei engere Beziehungen, gemeinsame Rhythmen, Wiederaufnahme früher schon gehörter Motive. Der punktierte Rhythmus von Nr. 21 kehrt wieder in Nr. 23 und 24, aber mit charakteristischer Anpassung an die Situation variiert. Nr. 23, die Arie der falschen Mutter: „Thy sentence, great king“ („Dein Urteil verfügt“) charakterisiert das Weib packend mit den hastigen Bässen, den hervorgestoßenen Synkopen der Oberstimme, dem frechen Ton in der Gesangsdeklamation. Rein musikalisch meisterhaft gefügt, schon die Baßlinie allein zeigt dem Kenner die Kraft der Hand, die sie gezeichnet hat. Wie anders der nämliche punktierte Rhythmus in dem edlen f-moll-Stück der wahren Mutter: „Can I see my infant gored“ („Kann ich sehn mein Kind zerstückt“)! Zur Begleitung dieses Baßrhythmus hält sich die Singstimme an Salomos Wagschalenmotiv aus dem Terzett, das nochmals in dem Duett zwischen Salomo und der rechten Mutter: „Thrice blessed be the king“ („Dem König sei Heil!“) sein Spiel

treibt. Diese ganze geniale Szene mit ihrer Folge von sechs Rezitativen und Arien wird man nicht übergehen dürfen, wenn von frühen Beispielen des Leitmotivs die Rede ist.

Der fünfstimmige Chor: „From the east unto the west" („Wer von Ost bis hin zum West") hat seinen originellen Zug in der Beziehung von Chor zu Orchester. Eine frohgemute, rüstig bewegte Orchestersinfonie, in die der Chor sein Lob der Salomonischen Weisheit gleichsam als begleitenden Kommentar hineinsingt. Der Chorsatz an sich ist indes schon ein Kabinettstück in seiner durchbrochenen Arbeit, bald real fünfstimmig, bald doppelchörig, indem nach italienischer Madrigaltechnik mit fünf Stimmen die Wirkung eines sechsstimmigen Chors erreicht wird durch die Anordnung: 1. Sopran, 2. Sopran, Alt — Alt, Tenor, Baß. Geistreiche Varianten des Chorliedes. Die Arie des Zadok: „See, the tall palm" möchte man wegen ihres etwas leeren virtuosischen Glanzes am liebsten streichen, wenn nicht von ihrer Bravour das reizende Pastorale: „Beneath the vine" („Am klaren Bach") sich doppelt wirksam abheben täte. Gesang und Orchester in einem Wettstreit, dessen Eifer dem beglückten Hörer eine der köstlichsten musikalischen Idyllen schenkt, deren sich die Literatur rühmen darf. Mit dem festlich gestimmten Chor: „Swell the full chorus" („Schallt laut ihr Chöre") schließt der zweite Akt in brausendem Jubelgetön ab. Im Stil einer dreiteiligen Hymne, schlicht vierstimmig, ohne kontrapunktische Verwicklungen. Im Mittelstück zeigt sich wiederum die Meisterhand in der Art, wie in die schlichte, akkordisch gesetzte Hymne eine bewegte Achtelfigur im Orchester sich hineinbohrt, ihre Kreise immer weiter schwingend.

Der dritte Akt erhält seinen Reiz für den Musiker durch das Festkonzert, das der Textdichter beim König Salomo bestellt. Als galanter und aufmerksamer Gastgeber ehrt Salomo die Königin von Saba mit einer Art Musikfest, bei dem er gleichzeitig auch als begeisterter Musikliebhaber und Kenner sich erweist. Eine breite festliche Orchestersinfonie als Einleitung. In der Art des concerto grosso wechseln Tutti-Partien ab mit zierlichen Soloepisoden. Rezitativ und Arie führen die Königin von

Saba ein. Bedeutsamer als diese Durchschnittsarie hebt nun das eigentliche Festkonzert an. Ein liebliches Lob der Musik singt der fünfstimmige Chor: „Music spread thy voice around“ („Hebt im Chor der Stimmen Klang“). Eine Art Chorarie, im leichten Tanzschritt dahinschwebend, von entzückender Klangwirkung in dem feinen durchbrochenen Geflecht der Chorstimmen. Diesem Meisterstück der idyllischen Musik folgt nun auf Salomos Weisung ein wirkungsvolles Gegenstück, das Schlachtbild: „Shake the dome and pierce the sky“ („Braust wie Sturm“). Der achtstimmige Doppelchor in einem einzigen langen fortissimo: mit Aufgebot der gewaltigen Händelschen Energie prallen die Chöre aufeinander, Hieb auf Hieb wird ausgeteilt, das Schmettern der Trompetensignale, das Wirbeln der Trommeln und Pauken mischen sich in diesem zugleich primitiven, elementaren und virtuos gesetzten Chorgemälde. Technisch interessant, daß dieser Schlachtchor in seinem Hauptthema eine Variation des vorhergehenden Loblieds der Musik ist. Auch der nächste Chor: „Draw the tear from hopeless love“ („Singt die Qual verschmähter Liebe“) ordnet sich als drittes Glied in diese Chorsuite ein, wiederum in seinem Thema ein wennschon entferntere Variante des Chors: „Music spread thy voice“ aufweisend. Ein feierliches Stück von gewaltiger Erhabenheit des Klanges, echt Händelscher Größe, bei aller Kürze seiner Fassung. Wiederum ein neues Tonbild entrollt sich in dem fünfstimmigen Chor: „Thus rolling surges rise“ („So rollt die Wog“). Prachtvoll die Tonmalerei des bewegten Meeres, das Abschwellen des Sturmes, die Meeresstille am Schluß. Damit ist das Festkonzert beendet. Die Königin von Saba dankt in einem Rezitativ und präsentiert nun ihre köstlichen Gegengaben. Der Levit und der Priester Zadok mischen sich mit zwei etwas langatmigen Arien in den Wettstreit zwischen Salomo und die Königin von Saba. Zumal Zadoks Arie: „Golden columns fair and bright“ („Goldner Säulen stolze Pracht“) entfaltet eine rhythmische Energie echt Händelschen Gepräges, einen pomphaften, sozusagen in schwerem Golde glänzenden Klang. Ein gewaltiger achtstimmiger Chor: „Praise the Lord with harp and tongue“ („Preist den Herrn mit Harfenklang“) kehrt zum Typ des Chorpsalms zurück. Zumal in der zweiten Hälfte, von den Worten

an: „God alone is just and wise“ türmen sich die Chormassen in machtvollem und doch elegantem Gefüge aufeinander, der eine Chor in breiten Rhythmen, der andere dazu in bewegter Figuration. Salomo singt nun von der Schönheit seines Landes. Unerschöpflich ist Händel, wenn es gilt, die Schönheit der Natur zu besingen, und so hat auch diese Arie: „How green our fertile pastures look!“ („Wie prangt so reich der Matten Grün“) ihre besonderen Reize, die in der kernigen Frische der Melodie, dem Fluß der Rhythmen liegen. Die Königin von Saba verabschiedet sich in einer Arie, die in zwei Fassungen vorliegt: „Will the sun forget to streak“ („Säumt der Sonne Morgenlicht“). Dieses e-moll-Largo mit seiner rhythmisch fein gegliederten, intrikaten Orchesterbegleitung ist ein wundervolles Muster edlen italienischen bel canto. Die erste Fassung ist durch virtuose Koloratureinlagen vor der schlichteren zweiten unterschieden. Ein meisterliches Duett in Steffanischer Art vereint zum letzten Male Salomo und die Königin von Saba. Dies Larghetto „Every joy that wisdom knows“ („Alles Glück, das Weisheit gewährt“) zeigt in knapper Formung die wesentlichen Feinheiten der Gattung: die Eleganz in der Führung der Stimmen, den Adel der Melodik, das vollendete Duettieren, beide Stimmen bald miteinander, bald gegeneinander, bald nacheinander zum schönsten Tongebilde gefügt.

Ein kräftiger, freudiger achtstimmiger Psalm: „The name of the wicked shall quickly be past“ („Der Name des Bösen wird schnelle vergehen“) beendet würdig das Oratorium. Von kontrapunktischen Verwicklungen sieht Händel hier ab und begnügt sich mit einem einfachen, aber glänzend und machtvoll klingendem Aufbau.

* * *

Der Salomo ist trotz seiner Überfülle herrlicher Musik eines der am wenigsten bekannten Händelschen Oratorien. Wer ihn aufzuführen wünscht, wird sich mit Nutzen der einsichtigen Kürzungsvorschläge bedienen, die Felix Mendelssohn in seinen Briefen an Klingemann macht.

SUSANNA (1748)

Dies Oratorium ist weniger einer „sinfonia eroica“ als einer „sinfonia domestica“ vergleichbar. Kein Hintergrund großer Staatsaktionen, aufgewühlter Volksleidenschaften, streitender Völker, sondern vielmehr eine im Grunde idyllische Familienszene, eine Verherrlichung der ehelichen Treue, ähnlich wie in Beethovens Leonore. Doch sind die Konflikte, die bei Händel das Familienglück zu zerstören drohen, anderer Art: Lüsterne Greise, von der verfolgten Frau abgewiesen, versuchen durch Verleumdung sich zu rächen; ihre Hinterlist wird aber entlarvt und Susannas Ehre wiederhergestellt. In keinem anderen Werk hat Händel erotischen Zügen einen so breiten Raum vergönnt, in der Tat ist die Erotik in mannigfachen Abstufungen das eigentliche Thema der Susanna.

Der ungenannte Textdichter griff vermutlich auf ältere italienische Vorlagen zurück, hat doch die Susanna textlich auffallend viele Züge gemeinsam mit dem italienischen oratorio erotico, einer Sondergattung des chorlosen italienischen Solooratoriums. So erklärt sich die Vorherrschaft der Arien in diesem Werke, die ungeschickte Einordnung der wohl von dem englischen Textschreiber hinzugefügten Chöre, die nur äußerlich mit der Handlung in Verbindung gebracht sind, aus rein musikalischen Gründen des Klangkontrasts. Die Anlage ist insofern unglücklich, als sie für eine lyrische Idylle viel zu breit und wuchtig ist, für ein oratorisches Drama wieder sich zu sehr in lyrische Kleinmalerei verliert. Händel selbst hat für die letzten Aufführungen 1759 die Partitur erheblich abgekürzt, indem er unter anderem den zweiten Teil der Ouvertüre wegließ, die Partie des Chelsias, des Vaters der Susanna, zum größten Teil strich. Den genauen Nachweis über alle Striche Händels möge man im Chrysanderschen Vorwort zu Band 1 der Gesamtausgabe nachlesen. Letzthin hat Arnold Schering in einer neuen Bearbeitung den aussichtsreichen Versuch gemacht, Händels herrliche Musik für die Gegenwart zu retten.

Unter den Händelschen Werken kommt der Susanna insofern eine Sonderstellung zu, als sie, vom Pathos des großen epischen

Stils hinweg, mehr einem intimen Stil sich zuwendet, der für Händel etwas Neues ist. Es zeigt sich dies schon rein äußerlich in der bescheidenen Orchesterbesetzung. Mit Ausnahme von einigen Chören verwendet die Musik nur Streichorchester. Die obligaten Soloblasinstrumente, die in Händels Arien sonst so reizvolle Wirkung tun, fehlen hier gänzlich. Ersatz leisten dafür die außerordentlich subtile Behandlung des Streichquartetts, und die auf feinste Züge des seelischen Ausdrucks bedachte Anlage der Soli.

Die Handlung führt in das babylonische Exil der Juden und entrollt uns charakteristische Szenen aus dem öffentlichen und privaten Leben der Juden.

Die Ouvertüre, dreiteilig nach französischer Art, bekräftigt ihren Typ durch ein gehaltvolles, ernstes Stück, ohne Züge außerordentlichen Gepräges geltend zu machen. Den ersten Akt eröffnet der Chor: „How long o Lord shall Israel groan“, eine Klage über Israels Knechtschaft. In alter Passacaglienart über dem chromatisch absteigenden altbewährten Baßthema, in der Mitte des Stückes wirksame Abwechslung durch Umkehrung des Themas, das jetzt chromatisch aufsteigend erscheint. Die Chromatik führt zu einer Fülle starker harmonischer Wirkungen. Als Prolog zu der nun folgenden idyllischen Familienszene nimmt sich dieser bedeutende, pathetische Chor seltsam genug aus. Das eheliche Glück Joachims und Susannas musikalisch zu schildern fällt den ersten beiden Szenen zu. Joachim beginnt: „Clouds overtake the brightest day“ mit einem Gesang voll innerer Ruhe und Beglückung, im hellen E-dur sich ausbreitend, in rhythmischen und melodischen Wendungen, die in ihrer gelassenen Freundlichkeit, ihrem seelischen Gleichgewicht typisch englisch anmuten. Das Duett: „When thou art nigh, my pulse beats high“ vereint das Ehepaar: ein froh, hell und heiter gestimmtes Stück, ohne alle kontrapunktischen Verwicklungen, leichtbeschwingt wie im Tanzschritt dahinschwebend, so recht geeignet zum Ausdruck des Glückes zweier harmonisch aufeinander eingestimmten Seelen. Der Schwiegervater Chelsias unterbricht die eheliche Szene mit seiner Arie: „Who fears the Lord, may dare all foes“, die mit energischeren und lebhafteren Rhythmen und

dichtem Tongewebe einen erwünschten, wennschon etwas reichlich breit gedehnten Kontrastklang einmischt. Damit ist die Fortsetzung der idyllischen Szene ästhetisch und klanglich begründet. Joachim schwelgt in der Siziliane: „When first I saw my lovely maid“ in Erinnerungen an die Zeit seiner knospenden Liebe zu Susanna. Diesem herzlichen, in Schönheit strahlenden Gesang antwortet Susannas: „Would custom bid the melting fair“ in ähnlichem Ton, weiblicher Anmut und Innigkeit Auswirkung gebend. Der alte Chelsias unterbricht wiederum die Szene mit einem kurzen Gesang: „Peace crowned with roses“. Susanna, zuerst als liebende Gattin gezeigt, stellt sich nunmehr als zärtliche, dankerfüllte Tochter vor, in der Arie: „Without the swain's assiduous care“. Auch hier, wie überhaupt häufig in der Susanna-Musik fällt der englische Ton der hurtigen Melodie auf, die in der Eleganz ihrer Linienführung einen neuen charakterisierenden Zug dem musikalischen Gemälde Susannas beibringt. Joachim verkündet, daß eine dringende Reise ihn eine Zeitlang von der Heimat fernhalten wird. Seine Abschiedsarie: „The parent bird in search of food“ ist mit Akzenten der Zärtlichkeit gesättigt.

Andere Töne schlägt die zweite Szene an. Susanna, nunmehr allein, von Gefühlen banger Ahnung beunruhigt, schafft sich Erleichterung in dem Gebet: „Bending to the throne of glory“. Zwei Violinen, zwei Violen und continuo begleiten in weicher, dichter Fülle fünfstimmig diesen schönen, tiefernsten, dunklen Gesang, der wieder Susannas Seelenporträt um einen bedeutsamen Zug erweitert. Der Chor, gleichsam beobachtender Zuschauer, nimmt den hier angeschlagenen Ton auf. Diese Apotheose der Unschuld: „Virtue shall never long be oppressed“ gehört in eine Klasse mit Stücken so gewaltiger Art, wie der „Envy“-Chor im Saul, der Eifersuchtschor in Herakles, der Lästersuchtschor in Alexander Balus. Aber in demselben Maße wie die Unschuld gegenüber dem Neid, der Rache schlicht und hell erscheint, so wird auch hier der nächtliche, drohende Ton jener dämonischen Stücke ersetzt durch einen lebhafter pulsierenden, heller gefärbten, freudiger und zuversichtlicher gestimmten, wennschon ernsten und großartigen Gesamtklang. Der Aufbau variiert ein Schema, das Händel des öfteren erprobt hat: scharf deklamierte kurze, homophon ak-

kordische tutti-Phrasen als Eingang jedes Textabschnittes, immer gefolgt von einem verästelt kontrapunktierenden Abschnitt; hochragende Klangpilaster, überquert von kunstvoll gelagertem Gebälk. So ergeben sich fünf Absätze in e-moll, h-moll, G-dur, a-moll, e-moll.

Die dritte Szene führt die beiden Richter ein. Einer nach dem anderen wird in Rezitativ und Arie musikpsychologisch analysiert. Der erste Alte beklagt in dem accompagnato: „Tyrannic love" die Unruhe seines Blutes, die ihm selbst im Alter die sinnlichen Begierden der Jugend noch nicht besänftigt hat. Das hochinteressante Stück schildert in Harmonik, Deklamation, Rhythmik den Seelenzustand des gegen seine Leidenschaft ankämpfenden Greises. Welch sinnvoller Ausdruck in der musikalischen Wiedergabe des cruel dart (Amors grausamer Pfeil), burning smart (brennender Schmerz), raging fires (rasende Glut), purple torrents glow (das Glühen des purpurnen Blutstroms), down the rapid tide (die Flut reißt ihn willenlos hin), foaming surges roar (das Brüllen der schäumenden Welle), pitchy clouds (dunkle nächtliche Wolken)! Von a-moll ausgehend, reicht das Stück über E-dur bis nach Cis-dur, fis-moll, Gis-dur, cis-moll, Fis-dur, und tastet sich dann zum Ausgangspunkt zurück. Diesem umherirrenden, so fein charakterisierenden Rezitativ folgt als Ausgleich die um so knapper, in Strophenliedform gegossene Zusammenfassung der Stimmung: „Ye verdant hills", ein halb melancholisches, halb sentimental begehrliches Liedchen. Rezitativische Unterhaltungen der beiden Richter. Dann lodern in der Arie des zweiten Richters: „The oak that for a thousand years" dunkle Gluten der trüben Leidenschaft auf. Ein in Vierteln energisch abstürzendes Motiv malt gleichsam die knorrige, unerschütterliche Eiche mit ihren tiefgreifenden Wurzeln, ein zweites rastlos in $\frac{1}{16}$ figuriertes Motiv bezieht sich auf die vom Blitzstrahl entfachten Flammen. Aus diesen beiden scharf geprägten, gegensätzlichen, malerischen Motiven wird ein Stück Musik gebaut, das in bewundernswerter Weise den Seelenzustand des Singenden beleuchtet. In solchen Zügen tiefschürfender psychologischer Analyse ist gerade die Susanna-Partitur reich. Die beiden Alten erspähen Susanna, die auf dem Wege zum Bade

ist. Der erste Richter fühlt sich bei ihrem Nahen wie ein Soldat, der von der Trompete an seine kriegerische Pflicht gemahnt wird. Seine Arie: „When the trumpet sounds to arms“ malt den Sinnentaumel des einem Jüngling gleich sich aufreckenden Greises aufs treffendste. Schon das Ritornell der Geigen mit seinem bedächtigen Anfang, den rhythmischen Verdrehungen (Takt 4 und 5, Zusammenfassung zweier $\frac{3}{8}$-Takte in einen $\frac{3}{4}$-Takt), den keck aufstrebenden Läufen, dem Hin- und Hertaumeln der Rhythmen (Takt 10—16) ist ein Meisterstück musikalischen Ausdrucks. Mit den hier aufgewiesenen Motiven wird die ganze ausgedehnte Arie in geistvollster Ausmalung der Einzelheiten bestritten.

Kaum genügend dramatisch motiviert, nur aus musikalisch-formalen Gründen, zur Gewinnung einer starken Aktschlußwirkung tritt der Chor ein: „Righteous heaven beholds their guile“. Soll man ihn auf die Stimme des Gewissens beziehen, oder auf eine Schar Engel, die Susannas Unschuld schützen? Jedenfalls ist er in antikisierender Weise gemeint und ein höchst eindrucksvolles, machtvoll aufgebautes Tongefüge. Die Strafe Gottes wird den beiden Sündern in Aussicht gestellt. Der erste Teil eine Gewittermusik: Gottes Rachedonner und Blitze, die den Himmel durchzucken, vom Chor und Orchester mit den einfachen Händelschen Mitteln, aber sehr schlagkräftig herausgebracht. Der zweite Teil eine malerische Doppelfuge: der Zorn des Herrn übertrifft noch die Gewalt des Sturms, was Anlaß gibt zu einer höchst kunstvollen, den ersten Teil an erregter Durchführung noch überbietenden Behandlung.

Den zweiten Akt eröffnet Joachim, fern von der Heimat, mit einer sehnsuchtsvollen Arie: „On fair Euphrates' verdant side“. Das musikalische Hauptmotiv leihen „die rollenden Euphratwellen“. Der ganze erste Teil ruft die Erinnerung zurück an die Spaziergänge am Euphrat, an die Stunden reinen Glückes. Als Mittelstück ist ein würdiges, rezitativartiges, fahles e-moll-Stück eingeschoben, das sich auf die Schmerzen der Trennung bezieht. Die zweite Szene zeigt Susanna am Fluß, im Begriffe das Bad zu nehmen. Ihre Arie: „Crystal streams in murmurs flowing“ ist ein kostbares Stück idyllischer Musik. Das Murmeln und Gleiten der Wellen, das leise Wehen lauer, von Blumenduft

geschwängerter Lüfte, die kühlen Schatten hochragender Bäume sind die äußeren Züge des musikalischen Gemäldes, die Seelenstimmung entzückter Hingabe an die erquickende, liebliche Schönheit der Natur der eigentliche innere Gehalt dieses Meisterstückes, das die Reize Keiserscher Idyllenkunst noch potenziert und sublimiert. Die Streichquartettbegleitung mit ihren wiegenden, murmelnden Figuren, ihren Trillern, ihren leise, monoton wiederholten Tönen, ihren schwankenden Synkopen, ihren gegenseitigen Überschneidungen der Linien, ihren tropfenden Staccati und von Pausen durchsetzten Achteln von der äußersten musikalischen Feinheit. Die Dienerin singt nunmehr auf Susannas Wunsch ihr Lieblingslied, das Liebeslied, mit dem Joachim sie zur Braut sich erwarb: „Ask if your damask rose be sweet", ein Strophenlied von rührender Schlichtheit, etwas Purcellisch anmutend. Beim Singen dieser Weise erinnert sich die Dienerin — eine rührende Episode — des eigenen, längst verjährten Liebesgrams, und singt dem längst gestorbenen Geliebten ihrer Jugend zum wehmütigen Gedenken die kurze, ergreifende Siziliane: „Beneath the cypress' gloomy shade". Das Bad selbst behandelt nur ein ganz rasch und kurz andeutendes Rezitativ. Die beiden Alten treten vor die bestürzte und beschämte Susanna und bringen ihre Werbung vor. Der erste Richter singt ein zierliches, fast kokettes Stückchen im Menuettrhythmus: „Blooming as the face of spring". Die Bedeutung der merkwürdigen, raschen Triolen-Figur, mit der die Geigen immerwährend einfallen, zeigt uns die Stelle in der Mitte, wo Instrumente und Stimmen sich im Dialog dieses Motivs bemächtigen: „Source of joy"; wohl ganz realistisch ist dieser „Quell der Freude" zu deuten als der wonnevolle Anblick der schönen Susanna, an deren nacktem Körper die Wassertropfen herunterrollen. Susanna verweist die Eindringlinge mit entrüsteten Worten aus ihrer Nähe. Darauf antwortet der zweite Richter, getreu seinem schon angedeuteten gewaltsamen Charakter (gegenüber dem sentimentaler, weicher gestimmten ersten Richter) mit der Arie: „The torrent that sweeps in its course" im Tone hemmungsloser Begierde. Das Streichorchester führt das Bild eines tosenden, Wälder und Städte in zerstörender Überschwemmung fortreißenden Stroms

musikalisch durch: wogende, rasche unisoni des ganzen Orchesters, an anderen Stellen zwängt sich die rasche Figur gleichsam durch jede Lücke hindurch, bald oben, bald unten oder mitten im Orchester auftauchend. Diesem interessanten Stück folgt das noch merkwürdigere Terzett: „Away, ye tempt me both in vain“ zwischen der empörten Susanna und den beiden nunmehr aufs äußerste sinnlich erregten Greisen. Bewundernswert, wie in diesem echt dramatischen Ensemble jede der drei Personen die ihr gemäße Charakterisierung enthält: Susanna in erregten Ausrufen, von Zorn durchglüht, wie atemlos immerfort abbrechend, der erste Richter noch immer liebegirrend, kokett, der zweite in furchterregender Belebtheit und finsterer Entschiedenheit. Das Ganze schon ein Vorklang Mozartscher Ensemblekunst. Susannas standhafte Weigerung bringt die Alten so außer Fassung, daß sie, um sich zu retten, den Spieß umdrehen und der herbeieilenden Volksmenge Susanna als Ehebrecherin hinstellen, die sie soeben auf frischer Tat ertappt hätten. Sie wird zum Gericht geführt, und beteuert in der Arie: „If guiltless blood be your intent“ ihre Unschuld. Der erste Teil dieses psychologisch wiederum sehr bedeutungsvollen Stückes wird bestimmt durch die Worte des in ihrer Unschuld bei aller Unruhe furchtlosen Weibes: „I triumph in my fall“. Ein Triumphlied mit (wohlgemerkt zumeist im piano) schmetternden Fanfarenfiguren des Streichorchesters begleitet. Der Mittelsatz drückt in seinem verklärten D-dur-Largo die Ergebung in den Willen Gottes ergreifend aus, und — ein anderer feiner belebender, realistischer Zug — noch bevor das da capo der Arie Zeit zum Eintritt gewinnt, schiebt der zweite Richter rasch in kurzem Rezitativ den Befehl ein, die Sünderin ihm vorzuführen. Hier fällt der Chor ein: „Let justice reign“, mit der Aufforderung zum Walten strenger Gerechtigkeit. Ein dichtgewobenes, ernstes polyphones Stück.

Die Szene wechselt. Joachim in der Ferne hat Nachricht von dem Geschehenen erhalten. Seine Arie: „On the rapid wing of wind“ bedient sich der Vorstellung rasch dahinwirbelnder Windstöße, um die Unruhe und Ungeduld seines Herzens zum Ausdruck zu bringen. Er möchte fliegen, um Susanna, an der er keinen Augenblick zweifelt, zu retten. Auch hier die malerische Durch-

führung des obligaten Geigenparts mit den raschen Läufen ein Meisterstück, nicht minder die Art, wie dieser Violinpart, das Solo und der continuo in drei ganz verschieden profilierten Linien einander durchdringen, ergänzen, erläutern. Der Chor (wohl die innere Stimme des Zutrauens, nach außen projiziert) spricht ihm Beruhigung und Trost zu: „O Joachim, thy wedded truth is warranted of heart". Das weitausgeführte, polyphon fesselnde, wirkungsvoll aufgebaute Stück beschließt den Akt würdig.

Den dritten Akt eröffnet ein erregter Volkschor: „The cause is decided". Das Volk verlangt die Todesstrafe für Susanna, die vermeintliche Ehebrecherin. Ein dramatisch bewegtes Chorstück in der Art mancher Passionschöre; eine Stimme nimmt den Ruf der anderen rasch ab, in Motiven schlagender Prägung scharf deklamiert, ab und zu wird der in mannigfacher Gruppierung geführte Dialog von einem mächtigen, leidenschaftsentbrannten tutti abgelöst, das wie mit Keulen zumal den Abschluß der beiden Teile wuchtig bearbeitet. Susanna, gegenüber der Volkswut und ihren unerbittlichen Richtern hat mit dem Leben schon abgeschlossen. Ihr Gesang: „Faith displays her rosy swing" ist von rührender Schönheit im Ausdruck der Unschuld, des Vertrauens in Gottes Güte. Ein prachtvoll durchgeführtes arioso von der Klasse jener erdentrückten, dem Himmel zustrebenden, zwischen elegisch-wehmutsvollem und begeistertem Ton schwebenden Märtyrerergüsse, wie sie Theodora auch darbietet. Dem aufs feinste behandelten Streicherchor fällt hier eine Aufgabe spiritueller, entmaterialisierter Art zu; er arbeitet in überraschend modernen Art mit einem sinfonischen Gefüge, das sich der traditionellen kontrapunktischen Mittel, der Imitationen völlig enthält, dabei doch polyphon ist: hoch und tief, piano und forte nutzt dieser Dialog einzelner abgerissener Phrasen, ja sogar einzelner Töne, ganz frei melodisch geführter Stimmen aufs eindringlichste. Dazu eine Gesangsstimme von reinster melodischer Linie. Stellt man die in die Zukunft weisenden Stücke Händels zusammen, dann wird auch dieses hochbedeutende arioso — es gemahnt an letzte Beethovensche Quartette — nicht zu übergehen sein. Der erste Richter gibt einem heuchlerischen Mitgefühl

mit Susannas Schicksal Ausdruck in seiner Arie: „Round thy urn my tears shall flow". Eine gewisse aufdringliche, dick aufgetragene, larmoyante Musik — es fehlen in ihr an zwei Stellen (Takt 24—26, 45—48) selbst nicht die schluchzenden Seufzer der Geigen — charakterisiert das absichtlich falsche Pathos des Stückes glücklich. Susanna übergibt ihre letzte Botschaft mit der Beteuerung ihrer Unschuld an Joachim den Freunden in ihrem accompagnato: „But you who see me on the verge of life". Auch hier die für Händel bezeichnenden „transzendentalen" Tonarten mit vielen Kreuzen: E-dur, gis-moll, Dis-dur, Cis-dur. Der Prophet Daniel tritt im letzten Augenblick vor Vollstreckung des Todesurteils dazwischen. In der Arie: „'Tis not age's sullen face" verteidigt er seine Jugend gegen das Alter der Richter. Das Stück hat einen eifernden, zornigen Ton. Die Beisitzer des Gerichts fordern schließlich den prophetischen Jüngling auf, das Gesetz auszulegen. Hier greift der Chor ein: „Impartial heaven", mit einem feierlichen Anruf an Gott, den Sinn des Jünglings zu erleuchten. Die innere Unruhe bei äußerer Feierlichkeit malt der auf- und abwogende, nervös zuckende Part der Geigen im ersten Larghetto; der zweite Teil fugiert. Durch seine klugen Fragen entlarvt Daniel die Tücke der Richter und beweist Susannas Reinheit. Seine Arie: „Chastity, thou Cherub bright" preist die Keuschheit in Tönen edelster Schönheit. „Soft as music's dying strain" spielen die Geigen und Bratschen dazu milde, zarte und innige Weisen in kunstvoller Verflechtung. In diesem Augenblick trifft Joachim ein. Seine Arie: „Gold within the furnace tried" ist von freudiger Beweglichkeit. Auch Vater Chelsias atmet erleichtert auf bei dieser Wendung der Dinge. „Raise your voice to sounds of joy", so fordert er den Chor zum Freudenhymnus auf, der nun in dem schlicht vierstimmig geführten „Blessed be the day" der Aufforderung nachkommt. Das schöne Stück, in der Art der abschließenden Opernchöre gehalten, wirkt nicht durch geistvolle Verwicklungen, sondern durch die Breite seiner melodischen Linie, durch die Fülle seines Klanges und durch die Echtheit der Empfindung. In einer großen A-dur-Arie: „Guilt trembling spoke my doom" faßt Susanna noch einmal die sich überstürzenden Ereignisse in großzügiger Betrachtung zusammen. Ein Stück

großen Stils, das nunmehr Susanna zur Heldin gesteigert zeigt. Folgt das Duett der vereinten Ehegatten: „To my chaste Susanna's praise". Die musikalischen Anspielungen des Textes nutzt Händel in diesem Stück aufs beste: „My grateful voice I raise; I'll the swelling note prolong; thy name shall grace the song; echo catch the tender strains; on thy wings the music bear, till it reach the distant plains, dying in the void of air" bedeuten dem Musiker Stichworte, auf die er mit bezaubernder Musik aufs treffendste einfällt. Der Chor: „A virtuous wife shall soften fortune's frown", in seiner schlicht homophonen Fassung dem vorher genannten Chor ähnlich, beschließt mit freudigen Klängen tanzmäßig das Werk. Eine Art Chor-Rondo. Das Hauptthema erscheint dreimal in D-dur, A-dur, D-dur. Zwischen diesen homophon, schlicht deklamierten Absätzen stehen Intermezzi, die mit Chorkoloraturen und polyphonen dialogischen Wendungen geziert sind.

THEODORA (1749)

Dies Oratorium ist Händels einziger Beitrag zu der italienischen Gattung des Heiligen- und Märtyreroratoriums. Man wird kaum fehlgehen, wenn man es als den Gipfelpunkt dieser ganzen Gattung überhaupt betrachtet. Thomas Morell, der Textdichter, gibt in seiner Vorrede als Quellen eine in London 1687 erschienene Schrift von Boyle und ein französisches Drama an.

Die Ouvertüre, ein ausgewachsenes concerto, beginnt mit dem üblichen feierlichen Largo, läßt diesem eine ungewöhnlich energisch rhythmisierte, prächtig bewegte Fuge folgen, ein menuettartiges Larghetto e piano als wirksamen Gegensatz, und schließlich eine flotte Courante.

Der erste Akt führt uns in die römische Provinz, nach Antiochia. Valens, der römische Statthalter, befiehlt den Geburtstag des Kaisers Diocletian in der Stadt festlich zu begehen. In der Arie: „Go, my faithful soldier" beauftragt er den römischen Offizier Septimius, für die Ausführung des Befehls Sorge zu tragen. Zwei Motive bestreiten den musikalischen Gehalt dieser die statthalterliche Würde wohl bezeichnenden Arie: ein militärisch straf-

fes, marschartiges Fanfarenmotiv und eine auf- und abwogende, fließende $\frac{1}{16}$-Noten-Koloratur, bezüglich auf die Worte „let the fragrant incense rise", die Linie der Weihrauchwolke in der Luft nachzeichnend. Der Chor der Heiden nimmt gleichsam das Stichwort auf und führt das nämliche Fanfarenmotiv breit und prächtig durch in dem Chor: „And draw a blessing down on his imperial crown". In der Schreibart mischt dieser Chor Homophones und eine Art freier Polyphonie, bisweilen kleine fugatostellen, abgelöst von freier Imitation, oder nicht streng an dieselben Motive gebundenen Dialog. Des Studiums wert die Art, wie ein-, zwei-, drei- und vierstimmige Episoden in fesselndem Wechsel gegeneinander ausgespielt werden. Didimus, ein durch Theodora zum Christentum bekehrter römischer Offizier, Freund des Septimius, bringt die Bitte vor, man möge die Christen nicht zwingen, in den römischen Tempeln das Fest zu begehen. Valens lehnt die Bitte ab, in seiner starren, strengen, auf befehlenden Ton gestimmten Arie: „Racks, gibbets, sword and fire". Der Chor der Heiden: „For ever thus stands fix'd the doom" stimmt dieser Entscheidung des Statthalters eifervoll bei. Technisch interessant die Art, wie der im wiegenden $\frac{12}{8}$-Takt gehaltene Chor hineingesetzt ist in den Rahmen einer glänzenden, martialischen sinfonia mit reich figurierten Geigen, Hornfanfaren. — In der zweiten Szene die Freunde Didimus und Septimius allein im Gespräch. Des Didimus' Arie: „The raptured soul defies the sword" atmet die Empörung des in seinem innersten Gefühl tief Beleidigten. Die auffallende Rhythmik, die auf den ersten Blick befremdlich anmutende bewegliche Koloratur finden ihre Rechtfertigung in den bestimmenden Textworten: 1. „The raptured soul" (ekstatische $\frac{1}{16}$-Triolen-Figur abwärts); 2. „Defies the sword" (scharf entschieden, wie ein Schwerthieb) „enjoys the circling flame" (weite $\frac{1}{16}$-Triolen-Figuration aufwärts, das Emporzüngeln der Flamme andeutend). Im Mittelsatz kommt noch hinzu: „To storm the truth-supported mind" ($\frac{1}{16}$- und $\frac{1}{32}$-Figuration), das Anstürmen bezeichnend. Schon das zehntaktige Anfangsritornell setzt die drei ersten Hauptmotive in Beziehung, die Arie selbst führt das Problem des näheren kunstgerecht durch. Septimius, der römische Soldat, darf dem Befehl

des Statthalters sich nicht widersetzen, wohl aber drückt er seine Sympathie mit dem Freunde aus, indem er in seiner Arie: „Descend kind pity, heavenly guest“ das Mitleid verherrlicht, den Wunsch offenbart, daß Friedlichkeit und Duldsamkeit die Welt erfüllen mögen. Die ganze Arie in sanftem, freundlichen Ton, wird in allen Teilen beherrscht durch die absteigende melodische Tendenz, die ihren Ursprung hat in der Tonmalerei des „Descend“, während „kind pity“ den gefühlvoll warmen Tonfall veranlaßt.

Dritte Szene: Theodora, eine Christin aus vornehmem Hause, mit den Christen. In ihrer ersten Arie: „Fond, flattring world adieu“ gibt sie dem weltlichen Treiben eine Absage. Streng gemessener, feierlicher Schrittrhythmus, noble Haltung, elegische, aber keineswegs schmerzlich-trostlose Akzente geben diesem Charakterstück das Gepräge. Irene, die Christin, gibt dieser weltabgewandten christlichen Gemütsstimmung Ausdruck in der Arie: „Bane of virtue“, aber mit einer anderen Grundfarbe, die in dem verzückt hellen E-dur, den hohen Cellisoli in den Ritornellen, den schwebenden Rhythmen schon eher die paradiesischen Freuden des Jenseits in der Phantasie sich zuzuwenden scheint, als dem Jammer des Erdentals. Auch diese schöne Altarie von ausgesucht nobler Haltung. Der Chor der Christen antwortet mit dem Gebet: „Come, mighty Father“, einem Stück von eifervoll andächtiger Stimmung: eifervoll durch den Wettstreit der in freier Polyphonie, in durchbrochenem Satz miteinander verwickelt geführten Stimmen. Arien-, fugato-, Motettenelemente mischen sich eigenartig bei der Formung dieses fesselnden Stückes. Im letzten Teil sind tonmalerische Züge bestimmend, die Skalenfigur auf „flow“ (schon im ersten Ritornell bedeutsam). Ein Bote unterbricht die heiligen Betrachtungen mit der Schreckenskunde, daß die Römer mit wilden Drohungen die Christen verfolgen. Irene antwortet, zur Ruhe und Zuversicht mahnend, in ihrer Arie: „As with rosy steps the morn advancing“. Ein prachtvolles Stück, von ruhiger Begeisterung geschwellt, aufs schönste melodisch entfaltet. Die Begleitung des Streichorchesters kostbar durchgearbeitet. Charakteristische Züge der leichtfüßig dahinschwebende Rhythmus „the rosy steps advancing“, der mit

kurzer Figur ungeduldig dazwischenfahrende Baß, wahrscheinlich wie mit körperlicher Geste anschaulich das „Vertreiben der nächtlichen Schatten“ (drives the shades of night) andeutend. Einmal in der Mitte setzt sich dieser geschäftige Baß mit schönster Wirkung auf dem Orgelpunkt C zur Ruhe. Im Gesangspart beachte man, wie jedesmal die melodische Linie von dem anmutigen Beginn zu herrlicher Wölbung steigt bei den Worten: „Raise thou our hopes of endless light“. Wieder greift der Chor die Stimmung der Arie auf, verallgemeinert sie im Ausdruck. Kräftig und würdig drückt der Satz: „All power in heaven above“ religiöse Zuversicht aus. Drei Motive in dichter, fugierter Verknüpfung: 1. „All power in heaven“ in $\frac{1}{4}$-Noten hoch gewölbt auf- und absteigend; 2. „Mighty“, ein lautschallender Anruf in breiten $\frac{1}{2}$-Noten; 3. „To save in perils“, scharf deklamiert in $\frac{1}{8}$-Noten. Septimius überrascht die Versammlung der Christen und wirft ihnen vor, das Gebot des Statthalters übertreten zu haben. Seine Arie: „Dread the fruits of Christian folly“ bietet textlich dem Gefühlsausdruck nicht gerade starken Anhalt und leidet unter einer gewissen trockenen Würde. Auch hier jedoch in der Begleitung merkwürdige Züge, wie der immerwiederkehrende Absturz durch drei Oktaven im Violinpart, Takt 3, 9, 12, 15, 25, 27 usw. Ein symbolischer Ausdruck der Unterwerfung? Theodora, die ihm trotzt, wird auf seinen Befehl zum Venusdienst abgeführt. Ihre Arie: „Angels ever bright and fair“ gibt ihrer Bitte rührenden Ausdruck, lieber den Tod als Schmach zu erleiden. Zu spät erscheint Theodoras Freund Didimus. Seine Arie: „Kind heaven, if virtue be thy care“ drückt auch in den raschen, energischen Violinfiguren die Ungeduld des Freundes aus, der Freundin in ihrer Not zu helfen; formell auch beachtenswert wegen der eingestreuten Rezitativ-Episoden. Den Akt beschließt der Chor der Christen: „Go, generous pious youth“, die Didimus mit Segenswünschen entlassen. Eine dreiteilige Chorarie, Melodie in der Oberstimme fortlaufend, ohne daß die übrigen Stimmen ihrer melodischen Selbständigkeit verlustig gehen. Schluß überraschend (und doch für die ganze Stimmung dieses Oratoriums bezeichnend) im pianissimo schön verhallend, eine wehmütige Stimmung auslösend, wie das Scheiden des Abendrots.

Den zweiten Akt eröffnet die Szene im Tempel des Zeus. Der Statthalter Valens begrüßt die Männer von Antiochia. Ein Chor an Venus: „Queen of summer, queen of love", einfach homophon skandiert nach Art der Opernchöre, wahrt den altklassischen Ton. Valens' Arie: „Wide spread his name" zum Preise des Kaisers ist hauptsächlich wegen der Begleitung bemerkenswert, die ganz realistisch mit ihren synkopierten, richtigen „rag-time"-Rhythmen, ihren kurios hin und her schwankenden, mit Pausen durchsetzten Phrasen das Torkeln und die Weinlaune anzudeuten scheint, den Vorgeschmack der Freuden des Venusfestes. Septimius erhält den Auftrag, Theodora noch einmal zum Gehorsam zu mahnen. Folgt ein zweiter Chor an die Liebesgöttin: „Venus laughing from the skies", an Behandlung dem ersten gleich, an Schwung der Linien und klanglichem Reiz ihm überlegen. Der dreistimmige Chor (ohne Sopran), der Streicherchor und zwei Hörner samt zwei Oboen bilden drei Klanggruppen, die wirksam gegeneinander ausgespielt werden. Das absichtlich primitive Stück erhält seinen eigenartigen Reiz gerade durch die Monotonie der immerwährend sich wiederholenden, auf einfachste Harmonik gestellten Melodiefloskel. Die in Valens' Arie angeschlagene Note der Sinnlichkeit steigert es um etliche Grade, bis zum bildlichen Ausdruck der stieren Auges einem unzweideutigen Ziel entgegentaumelnden und dabei doch noch eine gewisse Haltung behauptenden Masse. Man wird das eigenartige, an Gluck gemahnende Stück der Gattung Chorlied einzuordnen haben. — Vollkommener Wechsel des Tons in der zweiten Szene. Theodora im Gefängnis. Im düsteren fis-moll singt Theodora ihre cavatina: „With darkness deep" an die Schatten der Nacht, die sie mit schwarzen Schleiern verhüllen und ihrer Schmach entziehen sollen. Dreimal wird die schlicht melodische Führung des tiefergreifenden, den Tod um Erbarmen anflehenden Gesanges unterbrochen durch die malerisch-phantasievolle Andeutung der wallenden Schleier, in den seltsam ineinanderfließenden $\frac{1}{32}$-Figuren der Streicher gegen die auf und ab geschwungene Koloratur des Solos. Welch wundervolle Eingebung! An die Eingangsszene des zweiten Fidelio-Aktes gemahnt aufs lebhafteste die nun folgende seltsame e-moll-sinfonia. Ihre Bedeutung erklärt

erst das folgende Rezitativ: „Warum ängstigst du dich, meine Seele? Horch! Der Himmel ladet dich in zauberhaft süßen Klängen dem ewig singenden, liebenden Chor der Heiligen und Engel dich anzuschließen". In leisen, abgebrochenen Tönen schwebt wesenlos eine blasse, reine Flöte über der leise murmelnden Figur der Streicher: wundervoll getroffen die Vorstellung eines aus weiten Fernen herüberschallenden heiligen Chorgesanges, in dessen Pausen ein noch hehrerer, reinerer Klang sich schüchtern erhebt, eben jene die Engel symbolisierende Flöte. Die hier angeschlagene sehnsuchtsvoll-ekstatische Stimmung breitet sich aus in Theodoras Arie: „Oh that I on wings could rise". Die Vorstellung des raschen Schwebens der Wolken „swiftly sailing through the skies" war maßgebend für das Figurenwerk der Arie, in dessen weichem und flüssigem Auf und Ab Solostimmen und Violinen duettierend wetteifern. Daneben ist noch das vom hohen Anfangston sich in weiten Sprüngen herabstürzende Motiv wichtig, mit dem sowohl Ritornell wie Arienmelodie beginnt. Man denkt an einen Schwimmer, der sich von hohem Sprungbrett kopfüber ins Wasser stürzt, oder an einen Vogel, der vom Baumgipfel aus sich ins Luftmeer gleiten läßt.

Dritte Szene: Didimus gesteht seinem Freunde Septimius (der Theodora abführen soll) seine Liebe zu Theodora und seinen Übertritt zum Christentum. Septimius voll Scham über den ihm zugemuteten Verrat am Freunde will sich selbst überreden, daß weder Flora noch Venus die schmachvolle Erniedrigung Theodoras wünschen können. Dies geschieht in der Arie: „Though the honours, that Flora and Venus receive", einem der merkwürdigsten Händelschen Charakterstücke. Sie drückt, wie es scheint, das Schwanken aus zwischen Pflicht und besserer Einsicht. Daß dieser Kampf nicht leicht ist, deutet die Länge der Arie an, das so oft wieder ansetzende Ringen der beiden gegensätzlichen Stimmungen: zwischen das im piano weich und ohne rechten Halt sich schaukelnde Anfangsmotiv mit seinen $\frac{1}{16}$- und $\frac{1}{8}$-Legato-Figuren fährt nicht weniger als neunmal das energische, fanfarenartige unisono-Motiv des vollen Orchesters in wechselnden Tonarten: A-dur, E-dur, E-dur, h-moll, D-dur, A-dur, E-dur, A-dur, E-dur. Beachtenswert die Vorschrift des Anfangsritornells:

„I Violoncelli sminuziando come li Violini sempre in queste passagie". Das beträchtlich abgekürzte da capo der Arie, von Händel selbst ausgeschrieben, kann als Muster des abkürzenden Verfahrens in ähnlichen Fällen bei Bearbeitungen dienen. Den Bitten des Freundes nachgebend, bewilligt Septimius die von Didimus vorgeschlagene Rettung Theodoras durch Flucht. Didimus' Arie: „Deeds of kindness to display" ist erfüllt von freudigem Dankgefühl, und doch von ernst-beschaulicher Stimmung. Die Tonart E-dur und die Rhythmisierung der Motive diesem Stimmungsgehalt entsprechend.

Vierte Szene. Irene mit den Christen. Irene betet zu Gott um Schutz und Rettung für Theodora in der Arie: „Defend her Heaven". Die Vorstellung der „Engel, die ein schirmend Zelt um Theodoras Bett" aufschlagen mögen, erklärt die Wahl der Begleitung. Schon der Anblick der einander ablösenden akkordischen Streicherfiguration in der Partitur erinnert an die Pyramidenform eines Zeltes. Das Stück ist nicht nur durch malerische Assoziation interessant, sondern auch durch melodische Schönheit und Empfindung.

Fünfte Szene: In Theodoras Gefängnis. Didimus betrachtet die ruhig Schlummernde. Seine Arie: „Sweet rose and lily" ein zartes Liebeslied im leicht fließenden, fast menuettartigen $\frac{3}{8}$-Takt. Auch hier fällt den begleitenden Geigen ein wesentlicher Teil des musikalischen Geschehens zu. Die $\frac{1}{32}$-Arpeggio-Figur wohl bezüglich auf das „Lächeln" (smile) Theodoras, das er bei ihrem Erwachen und bei ihrer Errettung erwartet. Sie erwacht, erfährt, daß sie fliehen kann, falls sie die Kleider des Didimus anlegt, der an ihrer Statt im Kerker bleiben soll. Dies Opfer nimmt sie zunächst nicht an und erfleht den ihr süßen Tod von seiner Hand als Ausweg aus allen Qualen, in der Siziliana: „The pilgrim's home". Die schlichte, mit liedartigen Wiederholungen arbeitende Weise von großer musikalischer Schönheit. Diesen Wunsch Theodoras zu erfüllen verweigert Didimus wiederum. Schließlich gibt sie nach, und vor ihrer Flucht singt sie mit Didimus das Duett: „To thee, thou glorious son of worth". Dies herrliche Abschiedsduett von feinster kontrapunktischer Arbeit, an der außer den beiden Solostimmen noch das ganze Streichorchester

nebst Fagotten teilnimmt. Wieder erinnert der Ton des Ganzen an manche Fidelio-Stellen, das Hauptmotiv der Fünften Beethovenschen Sinfonie ist auch hier schon vorweggenommen. Den Akt beschließt der Chor der Christen: „He saw the lovely youth". Ein Hauptstück Händelscher Chorkunst. Es schildert die Szene, wie Christus den toten Jüngling wieder ins Leben zurückruft und seiner Mutter lebendig wiedergibt. Von unvergleichlicher Kraft der Gestaltung. Der Anfang trauervoll, im düsteren b-moll, von leisem Schluchzen (der alte Ochetus-Effekt) durchzittert. Die Chorstimmen im Dialog nach madrigalischer Art polyphon frei ausgearbeitet. Zweiter Abschnitt in mildem, bestimmtem, zuversichtlichem Ton. Christus ruft aus: „Rise youth". Wiederum drückt in madrigalischer Weise der aufwärtsstrebende Zug das „rise" bildhaft aus. Im nächsten Abschnitt wird das Bild der sich „tief beugenden" Mutter gezeichnet: „Lowly the matron bow'd" (in breiten Noten abwärts geneigte Linie), wie sie den zum Leben erwachten Sohn in die Arme nimmt und wegträgt: „And bore away the prize" (Gegenthema in fließenden Achteln aufwärts gerichtet). Prachtvolle Durchführung im Sinne der Doppelfuge, auch das Orchester selbständig (nicht nur durch Verdopplungen) an diesem kontrapunktischen Meisterstück beteiligt. Das Ganze kann man eine Chorballade nennen, die so manches vorwegnimmt, was erst im 19. Jahrhundert in der Chortechnik allgemeinere Geltung erlangte. Händel selbst hielt gerade auf diesen Chor große Stücke und sprach von ihm als einer seiner stärksten Leistungen, um die ihn schon langweilenden, sich immer wiederholenden Lobpreisungen des Messias-Halleluja abzuwehren.

Den dritten Akt eröffnet Irene mit dem Gebet: „Lord to thee each night and day". Von feinster Linienführung, die schon in dem prächtig gewölbten Ritornell sich auswirkt, weiterhin in der Wechselrede zwischen Solo und Streicherchor. Der in anderem Takt und anderer Tonart gehaltene Mittelsatz kontrastiert aufs wirksamste zu dem getragenen Hauptsatz auch in seinen romantischen, das Naturerlebnis des Donners malerisch andeutenden Zügen. Theodora erscheint in Didimus' Kleidung und gibt sich den Freunden zu erkennen. In der Arie: „When sunk in anguish" gedenkt sie der aufopfernden Tat des Didimus, das Gefühl innigen

Dankes im Gesamtaffekt mischend mit einem heroischen Ton, der von des jungen Mannes heldenhafter Haltung in den Ton ihrer eigenen Äußerung projiziert ist. Der Chor: „Blest be the hand" gibt dem Dankgefühl machtvollen Ausdruck. Wie ein Trompetensignal ertönt immer wieder lautschallend und aufregend der Ruf: „Blest be the hand": zwischen diesen Chorpilastern fesselnde, dekorative, mehr flüssige, leichter geschwungene Verbindungsglieder. Weiterhin leitet eine choralartige, gänzlich unbegleitete Anrede Theodoras eine neue kraftvolle Chordurchführung ein, die schließlich in einer Choralfantasie gipfelt: der Choral abschnittweise breit im Chorsopran, gegen die lebhaft andrängenden Gegenstimmen.

Ein Bote berichtet von Didimus' Schicksal, der Tod sei ihm sicher, der Zorn des Statthalters auch gegen Theodora kenne keine Grenzen. Theodora ist sofort entschlossen, sich dem Gericht zu stellen, um Didimus zu retten. Ein dramatisch bewegtes Duett zwischen Irene und Theodora: „Whither, princess do you fly?" (Irene sucht vergebens die Freundin von ihrem Entschluß abzubringen) würde in der Lebhaftigkeit der Temperamentsäußerung und des Dialogs jede Oper zieren. Von besonderer Schönheit und malerischer Anschaulichkeit die kleine, aufwärts schwebende Figur der Geigen, fast das ganze Stück hindurch: Theodora wie auf Engelsschwingen dem Himmel zustrebend. Theodoras unbeugsame Zuversicht wirkt auf Irene nach und gibt deren ernster Arie: „New scenes of joy" einen Ton hinreißender Begeisterung. Auch dies Stück von einem sorgfältig polyphon durchgearbeiteten, ausdrucksreichen Streichorchester umrahmt; zumal in der Mitte bedeutungsvoller Aufschwung bei der Stelle: „Like mists before the rising sun". Nächste Szene vor dem Statthalter: Didimus, Septimius, Theodora. Septimius tritt vor Valens für die beiden Angeklagten ein. Seine Arie: „From virtue springs each generous deed" ist chevaleresk im Ton, weitgeschwungen in der Melodie. Valens antwortet in einem „furioso": „Cease ye slaves", das mit dem Ausdruck der Wut alle Bitten ablehnt. Didimus und Theodoras gegenseitiges Einstehen füreinander bis zum Tode gibt dem Chor Anlaß zu der nachdenklichen und teilnahmsvollen Betrachtung: „How strange their ends". Erster Teil dicht geknotetes kontrapunktisches Gefüge, zweiter Teil lebhaft

deklamiert, homophon, dazu ein reich bewegtes Orchester mit ganz neuen Gegenstimmen. Valens läßt beide Verurteilte abführen. Seine kurze, in barsch befehlendem Ton gehaltene Arie: „Ye ministers of justice“ hat Händel später durch ein der erwünschten Raschheit des Endes entsprechendes Rezitativ ersetzt. Es folgen die verzückten, schon erdentrückten Abschiedsgesänge der Liebenden. Didimus beginnt: „Streams of pleasure“, in herrlichem, breitem, melodischem Strom, die Geigen wetteifernd mit der Stimme. Theodora tritt hinzu: „Thither let our hearts aspire“. In rührender Reinheit und milder Schönheit klingt das herrliche Duett aus, einen Vorklang weckend vom Gesang der seligen Scharen im Himmel. Der Chor: „O hope divine“ (vom Typ Chorarie) nimmt diesen Ton der begeisterten christlichen Himmelssehnsucht auf, mischt damit eigenartig den Ausdruck der Trauer, und schließt das Werk würdig ab.

ALCESTE (1749/50)

Die Musik zu Smolletts verschollener „Alceste“ wird wohl nur in einzelnen Teilen gelegentlich zu verwenden sein, mangels des Dramas, zu dem sie ursprünglich geschrieben ist. Sie enthält außer den bei der „Wahl des Herakles“ zu besprechenden, herübergenommenen Stücken eine Anzahl anderer von Wert. Die Ouvertüre, gänzlich verschieden von der zu Herakles, dürfte eine wirksame Konzertnummer sein, mit ihrem stattlichen maestoso-Anfang, ihrem rauschenden Allegro, auslaufend in ein pompöses Lento. Den ersten Akt eröffnet ein vollklingendes, stattliches Grand Entrée mit Trompeten, Oboen, sausenden, rauschenden Geigenläufen. Soli und Chor: „Triumph Hymen in the pair“ wären als freudige Hochzeitsmusik noch jetzt gut zu brauchen. Das Sopransolo mit Chor: „Still caressing“ kehrt als Gavotte in Hercules wieder. Die Tenorarie: „Ye swift minutes as you fly“ gestaltet mit Anmut das eilende Motiv des „Fliegens“. Der Chor: „O bless ye powers“ und Calliopes Gesang: „Gentle Morpheus“ (in zwei Fassungen sogar) sind alle drei im Hercules verwendet, mit sehr merkwürdigen Abänderungen, die im einzelnen zu verfolgen denen empfohlen sei, die Händels erstaunliche Kunst der

Anpassung eigenen und fremden Materials studieren wollen. Aus dem vierten Akt ragt hervor die eindrucksvolle Szene des Fährmanns der Unterwelt, Charon am Flusse Styx: „Ye fleeting shades". Eine sanft murmelnde, fließende Begleitung der Streicher hüllt das ernste, merkwürdige, malerisch anschauliche Baßsolo ein. Man sieht ordentlich den „schwarzen Ebenholzstab", mit dem Charon die Schatten durch die „hoch rollenden Wasser" so „sicher" geleitet, sein hastiges Antreiben: „Haste, ye shades, away". Der Chor in Plutos Palast: „Thrice happy" erscheint im Hercules als „Seize these blessings, blooming boy", auch die Arie „Enjoy the sweet Elysian grove" zu gleichem Text ohne Veränderung. Calliopes Gesang an Admet: „Fancy, empress of the brain" in zwei Fassungen, die erste als melodische Siziliane, die zweite viel preziöser, mit koketten Trillerfiguren und Arpeggien der Geigen. Die kleine sinfonia bei Alcides Eintritt kehrt in Hercules als Ouvertüre wieder, der Chor „All hail" als „Arise, mount the steep ascent". Die ausgedehnte sinfonia, die wahrscheinlich Apollos und der Musen Herabsteigen vom Olymp begleitet, ist in Alceste noch glänzender und wirkungsvoller als im Hercules in der ersten Szene. Es folgt Tanzmusik, eingeleitet durch das hübsche: „Tune your harps". Zwei Tanzstücke, gefolgt von dem kurzen, opernhaften Schlußchor: „Triumph thou son of Jove". Die Arie im Anhang: „Thetis bids me hither fly", identisch mit dem Gesang der Tugend: „Go assert thy heavenly race", ein interessanter Beitrag zur Vieldeutigkeit der musikalischen Motive. Die Violinfigur, im Hercules gedeutet als gebieterische Gebärde, erscheint hier als Ausdruck des „Fliegens" (fly).

DIE WAHL DES HERAKLES (1750)

Dies kurze Werk, der Klasse allegorischer Dramen oder Kantatendialoge angehörig, von Händel selbst als „A musical interlude" bezeichnet, entstand zu Texten aus Spencers „Polymetis" zwischen dem 28. Juni und dem 5. Juli 1750. Händel schrieb die Partitur, um die kürzlich zuvor (Ende 1749) geschaffene Musik zu Smollets Schauspiel „Alceste" zu verwenden, die aus unbekannten Gründen nie zur Aufführung kam. Smollets Dichtung,

die der Theaterdirektor Rich mit Händels Musik aufführen wollte, ist gänzlich verschollen, Händels Musik zur Alceste ist völlig erhalten, aber ohne das Drama kaum verwendungsfähig. Viel davon hat Händel in „Die Wahl des Herakles" mit mancherlei Umformungen übernommen. Als Erweiterung des Alexander-Festes hat Händel diese Partitur vom 1. März 1751 an bisweilen aufgeführt. Das wertvolle Werk verdient jedoch auch als selbständige Arbeit viel mehr Beachtung, als es bis jetzt gefunden hat.

Pleasure und Virtue, Lust und Tugend umwerben Hercules, eine jede, um ihn am Scheidewege zu sich herüberzuziehen. Der Held folgt schließlich der Tugend. Der erste Teil ist der Lust vorbehalten. Eine stattliche kurze sinfonia leitet Pleasures erste Arie ein: „See, Hercules, how smiles yon myrthe plain". Zwei Flöten und Fagotte zum Streichorchester vollführen eine köstliche Musik, die das „mäandrische Gleiten" des Flusses in der sonnenumstrahlten Ebene so anschaulich schildert, bald leise murmelnd, bald rasch wie über Steine hinwegschäumend. „Komm, holder Knabe, geh' mit mir zum Hort ambrosischer Lust" („Come blooming boy, with me repair") singt Pleasure in „leichtbeschwingtem Wanderschritt", dazu verschlingen sich Geigen und Bratschen in Linien voll Grazie. Das Loblied des Nektars, des kühlenden erfrischenden Hains ist die Arie: „There the brisk sparkling nectar drain". Zwei Hörner und zwei Oboen mischen sich mit dem Streichquartett zu breit ausladenden, köstlich frischen, idyllischen Klängen. Die ganze, auch thematisch durch die Melodie „Come blooming boy" zusammengehaltene Szene gipfelt in dem (auf die zum dritten Male wiederkehrende gleiche Melodie gebauten) Chor: „Seize these blessings, blooming boy", einer Chorarie von hinreißender Anmut und Frische. — Nun meldet sich die Tugend zum Wort. Streng verweist sie die leichtsinnigen Verführer des Jünglings, nimmt ihn für sich in Anspruch. Ihre beiden Arien: „This manly youth's exalted mind" und „Go assert thy heavenly race" haben plastische Schönheit, bei einer gewissen marmornen Kühle des Ausdrucks. Die erste Arie mischt Flöten und Streicher, baut sich vom zarten Anfang musikalisch fesselnd zu einer Art feierlichen Marsches in wirkungsvoller Klang-

steigerung auf. Die zweite Arie behandelt mit nicht geringerer kontrapunktischer Kunst ein kurzes, strenges Thema, energisch rhythmisiert, von der Art wie die Chaconnen es lieben. Die rasche $\frac{1}{16}$-Figur der Violinen (Takt 6, 18, 23, 27, 35 usw.) ist wohl anzusehen als musikalische Ausdeutung einer gebieterischen Geste. Die Tugend weist dem Jüngling mit dem Finger den Weg: „Go, assert thy heavenly race". Immerwährend das ganze Stück hindurch fährt diese Geste zwischen die Gesangsphrasen. Der Chor: „So shalt thou gain immortal praise, the golden trump of fame its loudest notes shall raise" gehört zur Gattung der homophon scharf skandierten Chorarien. Die Tugend beginnt solo, der Chor fällt in der Art eines Triumphmarsches ein. — Nochmals versucht Pleasure den jungen Helden zu verlocken. Die meisterliche und reizvolle, aus Solo und Chor im Wechselgesang gemischte Gavotte: „Turn thee youth to joy and love" ist Purcells Art verwandt.

Endlich läßt sich Hercules vernehmen. Seine Arie: „Yet can I hear that dulcet lay" zeichnet im Rhythmus des Ritornells, der Begleitung überhaupt deutlich sein Zögern. Zweimal wiederholte langsame Viertel, gefolgt von leicht aufstrebender Figur in $\frac{1}{16}$ und $\frac{1}{8}$ nach kurzer Pause. Im Gesangspart drückt sich die Sehnsucht nach den verheißenen und doch gefürchteten Freuden der Lust aus. Dies Schwanken nutzt die Versucherin sofort aus und läßt durch einen Gefolgsmann dem Jüngling nochmals die Seligkeit der Lust schildern. Diese A-dur-Arie: „Enjoy the sweet Elysian grove" ein frohgemutes, hellklingendes Stück (von einer gewissen, man möchte sagen Schumannschen — etwa an die Tanzrhythmen des Faschingsschwankes erinnernden — jünglingshaft schwärmerischen Rüstigkeit) leitet das vielleicht merkwürdigste Stück der ganzen Partitur ein, das Terzett: „Where shall I go". In lockenden Tanzrhythmen, charakteristisch abgewandelt, reden Lust und Tugend auf den ratlosen, schwankenden Jüngling ein, seine Fragen: „Where shall I go" immerwährend im Wettstreit mit ihrem Gesang unterbrechend. Die obligaten Geigen scheinen mit ihrer dauernd dazwischenfallenden raschen und leichten, vom Generalbaß nicht gestützten $\frac{1}{16}$-Figur das Zweifeln und Schwanken sinnfällig zum Ausdruck zu bringen. Die Tugend versucht nun nochmals einen Angriff. Ihr accompa-

gnato: „Mount the steep ascent" malt in Rhythmus und melodischer Kontur die Aufforderung, den „steilen Pfad zur Höhe" zu beschreiten. Eine Arie auf die gleichen energischen, marschartigen Rhythmen löst sich von dem Rezitativ los. Der Chor schließt sich der nämlichen Aufforderung an. Ein glänzendes Orchester mit Trompeten und Oboen ist zu diesem reich figurierten Triumphmarsch aufgeboten, in dem der Chor im Dialog mit den Bläsern sein straff rhythmisiertes: „Arise, mount the steep ascent" mit prachtvoller Steigerung immer begeisterter hineinschallen läßt. Diesem feurigen Erguß kann Hercules nicht widerstehen. Seine große Arie: „Lead, Goddess lead the way" bringt die Entscheidung für die Tugend, nicht ohne — dies ein besonders feiner Zug — einige bedauernde Rückblicke auf die ihm entgangenen Wonnen der Lust. Solche in Worten nicht ausgesprochene Untergedanken verraten die Rhythmen mancher Motive früherer Arien (vgl. z. B. Partitur S. 69, Takt 1 und 2 mit dem zweifelnden Motiv des Terzetts, S. 53, auch S. 69 Takt 3, 4 mit dem fröhlichen Marschrhythmus des Gesanges der Lust S. 49, 50: „Enjoy the sweet Elysian grove"). Der Chor begrüßt den Entschluß des jungen Helden: „Virtue will place thee in that blest abode". Ein glänzendes, prachtvoll gefügtes und getürmtes Schlußstück. Im ersten Teil feurige, blitzende Rhythmen zu einer sinfonia gefügt, die auf Chor und Orchester verteilt ist; der zweite Teil eine massiv gebaute, kräftig und lebhaft dahinschreitende Doppelfuge.

JEPHTHA (1751)

Fünfundsechzig Jahre war Händel alt, als er an den Jephtha gelangte, der ihm vom Schicksal als letztes selbständiges Oratorienwerk bestimmt war. Über der Arbeit an der Partitur ereilte ihn die Blindheit. Die Musik jedoch läßt nichts spüren von dem Verfall geistiger und seelischer Kraft. Eine wunderbare Reife des Ausdrucks zeichnet gerade dies Alterswerk aus, eine erstaunliche Beweglichkeit des Geistes, die Händel ermöglichte, noch zum Abschied neue Ideen im Ästhetischen und Technischen anzudeuten, dem Stil der jüngeren Zeitgenossen sich anzupassen, und

mit der Kraft des Genies Glucksches, Mozartsches, Beethovensches vorahnen zu lassen. Thomas Morell hat Händel hier wiederum den Text hergerichtet. Er behandelt ein dem Oratorium schon seit Carissimi geläufiges Thema, die biblische Erzählung von Jephthas Kampf gegen die Ammoniter, von seinem Gelübde, als Dankopfer darzubringen, was in der Heimat ihm zuerst entgegentrete. Den in der biblischen Erzählung angedeuteten Opfertod von Jephthas Tochter (Buch der Richter, Kap. 11, 39) fand Händels Textdichter wohl als gar zu barbarisch, und ersetzte ihn durch den milderen Abschluß, dank der Vermittlung eines Engels, der Gottes Verzeihung verkündet und Iphis zur Priesterin bestimmt.

Erst neuerdings ist erkannt worden, daß Händel im Jephtha eine ganze Reihe Entlehnungen aus 1747 erschienenen Messen des um zwei Jahrzehnte jüngeren böhmischen Komponisten Franz Johann Habermann (1706—1783) verwendet hat. Max Seiffert hat im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1903 die Beweisstücke geliefert, Sedley Taylor hat in seinem Buch: „The indebtedness of Handel to works by other composers" das Material anschaulich zusammengestellt und kommentiert.

Das Autograph des Jephtha (jetzt in London im Buckingham Palast) gibt erschütternde Einblicke in das Unglück, das über Händel hereinbrach. Beim Schlußchor des zweiten Aktes: „How dark, o Lord are thy decrees" S. 182 des Manuskripts steht von Händels Hand vermerkt: „Bis hierher, Mittwoch, den 13. Februar; verhindert worden, wegen des Gesicht meines linken Auges". Am 23. Februar, seinem Geburtstag, schreibt er: „Etwas besser worden, wird angefangen." Erst nach vier Monaten, am 18. Juni, kommt er an den dritten Akt, unterbricht wieder und schreibt die letzten vier Arien und den Schlußchor mit Stockungen, wie sie sonst nie bei ihm vorkommen. Am 30. August beendet er die Partitur, ungefähr gleichzeitig ist er fast blind. Kein Zweifel, daß der etwas matte Ausklang des Jephtha die Folge der Gemütserschütterungen jener Unglückstage ist.

Die Ouvertüre ist ein Stück edler Ausdrucksmusik, obschon sie den Typ der üblichen dreiteiligen sinfonia durchaus festhält, keinerlei Neuerungen außerordentlicher Art sich bedient. Ein kurzes einleitendes Andante in den an diesen Stellen herkömm-

lichen punktierten, marschartigen Rhythmen schlägt den Ton einer mannhaften Klage vollwuchtig an. Das Hauptstück in der Mitte, $\frac{3}{4}$-Takt baut sich auf einem weicheren, seufzerartigen Klagemotiv auf, das im Verlauf der fugierten Durchführung in mannigfachen Abwandlungen bis zum Ausbruch ergreifenden Schmerzes sich steigert; rührende, kleine, zarte Intermezzi sind eingestreut, jene Terzen- und Sextentriolen an vier Stellen über den Orgelpunkten F, A, D, G. Das nämliche Triolenmotiv vermittelt so gewandt wie überzeugend den Übergang zum abschließenden Largo, das den Ton des ersten Andante in noch gesteigerter Intensität wieder aufgreift.

Den ersten Akt eröffnet Rezitativ und Arie des Hamor, des Verlobten von Jephthas Tochter. Er schlägt dem versammelten Volk Jephtha als Führer gegen die übermütigen Unterdrücker Israels, die Ammoniter, vor. Seine Arie: „Pour forth no more unheeded prayers“ („Nicht länger schaut mit blödem Aug’“) ermahnt in lebhaftem Ausbruch des Unmuts das Volk, vom Götzendienst abzulassen. Das energisch rhythmisierte instrumentale Hauptmotiv ist identisch mit einem bekannten Bachschen Motiv aus der ersten B-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers. Aber auch mit einem Habermannschen Motiv, wie denn Händel überhaupt die ganze sinfonia dieser Arie ohne nennenswerte Abwandlungen von einer Habermannschen Messe herübergenommen hat. Als wirksamer Gegensatz tritt des öfteren die Stelle „to idols deaf, to idols vain“ hervor, mit ihrem tonmalerisch merkwürdigen „tauben“ und „leeren“ Klang, ihren ohne Baß in der Luft chwebenden dünnen Stimmen. Auch diese Stelle ist fast notengetreu bei Habermann zu finden; dort aber eine bloße Floskel auf das Wort „eleison“, während Händel ihr einen malerischen Effekt abgewinnt. Wie man das Verfahren Händels auch beurteilen mag, der Meister zeigt sich in dem raschen Blick für die Brauchbarkeit einer landläufigen Phrase zu einem besonderen Zweck. Mit dramatischer Anschaulichkeit greift der Chor ein: ohne den tonalen Abschluß der F-dur-Arie abzuwarten, gibt er nach einer A-dur-Kadenz des Solobasses mit machtvoller Fülle seinen nunmehr feststehenden Entschluß kund: „No more to Ammon’s God and king“. Der ganze Eingang des Chors, acht

Takte samt Begleitung, ist wiederum ungeniert aus Habermann kopiert, mit geringfügigen, aber der Wirkung zugute kommenden Abänderungen. Wenn auch die Israeliten beteuern, daß der Cymbeln Ton nicht mehr vor Moloch erschallen solle, daß die grausen Tänze um den Opferaltar nunmehr aufhören sollen, so ist doch die Erinnerung an die wilden Riten noch so stark, daß diese Absage in die alten, gewohnten Tanzrhythmen verfällt: Höhepunkt des D-dur-Stücks das weit entlegene b-moll in Takt 9 des $\frac{12}{8}$-Abschnitts, prachtvoll in den folgenden Takten der schrittweise absteigende Baß zu gleichzeitigem chromatischem Höherrücken in den Oberstimmen. Den zweiten Teil dieses so hochoriginell erscheinenden bildkräftigen Chors bildet eine Fuge über ein merkwürdig primitives, auf einem Ton hämmerndes Thema, für das, samt seinem Kontrapunkt, wiederum Habermann verantwortlich ist, allerdings ohne sein bildkräftiges Wesen auszunützen. Beide Teile von großer rhythmischer Kraft. Eine längere Reihe von Rezitativen und Arien bestreitet zunächst den Fortgang der Handlung. Jephtha tritt auf und übernimmt das ihm angetragene Führeramt. Store, seine Gattin, führt sich charakteristisch und herzgewinnend ein. Wie gut getroffen in ihrem Rezitativ „T'will be a painful separation, Jephtha“ der besorgte, zwischen Schmerz und Ergebung schwankende Ton der liebenden Gattin, die der unvermeidlichen Trennung gegenübersteht! Weiter ausgeführt wird dieser zart empfindungsvolle, von verhaltenem, leisem Schmerz durchbebte Ton in ihrer rührenden Arie: „In gentle murmurs will I mourn“. Die Geigen und Flöten, die Altstimme überdachend, mischen sich mit ihr wirklich zu einem sanft trauernden Klagen; in zarten, reinen Konturen, von einem leichten Baß getragen, ziehen die melodischen Linien dahin, am Schluß zu einem ergreifenden Akzent der Sehnsucht gesteigert. Iphis, die Tochter Jephthas erscheint, zunächst nur kenntlich durch die Begrüßung, die ihr Verlobter Hamor an sie richtet. Sein Rezitativ: „Happy this embassy, my charming Iphis“ hat seine reizvollen romantischen Züge. Bei den Worten: „As Cynthia breaking from the involving clouds“ malt Händel mit bescheidenen und doch so wirksamen Mitteln den durch die Wolken hindurchbrechenden Mond, ein Lieblingsbild der

Romantik von Beethoven, Weber bis zu Brahms und Wolf, ja bis in unsere Tage. Der Akkordwechsel A-dur—Cis-dur—Fis-dur, H-dur bewirkt bei Händel den Zauber der Stelle, im Verein mit der innig ausdrucksvollen deklamatorischen Führung des Gesangsparts. In der folgenden Arie Hamors: „Dull delay, in piercing anguish“ schlägt Händel einen bei ihm sonst nicht üblichen Ton an. Der vor Ungeduld girrende Liebhaber singt der Lage entsprechend ganz im sogenannten „galanten“ Stil, der bei Hasse, Graun, Philipp Emanuel Bach, Joh. Christ. Bach und den Neapolitanern gerade aufkam, als Händels Kunst sich dem Abschluß zuneigte. Nichtsdestoweniger bleibt Händel in diesem gefälligen, mit seinen „lombardischen“ kurzen Vorschlägen elegant verbrämten, mehr kavatinen- als arienhaften Stück durchaus er selbst. Iphis, die Verlobte, vertröstet ihn auf die Zukunft, will ihn im Glanze kriegerischen Ruhms sehen, versichert ihn aber dabei ihrer innigen Liebe in der anmutigen Arie: „Take the heart you fondly gave“, einem siciliano von entzückend frischer und jugendlich warmblütiger Melodik. Ein Hauptstück des Jephtha ist das große Duett der beiden Verlobten Iphis und Hamor: „These labours past, how happy we“ („Nach solchem Kampf“). Sehr mit Recht bemerkt Schering in seiner Geschichte des Oratoriums, daß hier jene neue Stilbildungen sich besonders deutlich zeigen, die gerade im Jephtha des öfteren auftauchen. Das breite, kantable und doch scharf rhythmisierte Orchestervorspiel mit seinen Sequenzen, seinen zärtlichen, zierlichen Wendungen atmet die Melodik eines Joh. Chr. Bach, des jungen Mozart; man wird in gewissen Momenten sogar an Fidelio erinnert. Die ältere, Steffanische Duettmanier findet in diesem hinreißend schönen Stück keinen Platz mehr, außer etwa in dem künstlicher gefügten Mittelsatz. Jephtha tritt nun auf mit einem meisterlichen Rezitativ: „What mean these doubtful fancies“ („Was soll dies wilde Spiel“), das in seiner Mischung von aufgeregtem, feierlich erhabenem, zuversichtlichem Ton die Möglichkeiten der anscheinend so primitiven Gattung des secco-Rezitativs mit einem besonders glücklichen Beispiel belegt. Jetzt endlich, nach langer Pause, meldet sich der Chor wieder zum Wort in dem großartigen Satz: „O God behold our sore

distress" („O Gott, sieh unsre Drangsal"): Einer vom stärksten Vollklang zum pianissimo rasch herabsinkenden, akkordisch wuchtigen grave-Einleitung folgt eine Doppelfuge mit chromatisch gewundenem Gegenthema, das Anlaß zu verwickelten harmonischen Gebilden gibt. Im weiteren Verlauf zeigt sich der motettenartige Bau des Stückes: zu jedem neuen Textabschnitt ein neues, kontrapunktisch durchgeführtes Motiv, das Ganze eine in Händelsche Monumentalität gesteigerte Motette von außerordentlich kunstvoller Arbeit. Den ersten fugierten Einsatz, Takt 8—13 hat Händel von Habermann notengetreu übernommen. Storge sieht die Schreckensbilder des Krieges vor ihrer Seele und macht ihrer Erregung Luft in der düsteren, pathetischen, gewaltig eindringlichen Arie: „Scenes of horror", einem hochbedeutenden Stück, das die Reihe der schon auf Cavallis Giasone zurückgehenden fantastischen Tonbilder von Nacht und Grauen der Schattenwelt bereichert um ein bei aller Wurzelhaftigkeit für seine Zeit doch eminent modernes Gebilde. Welche Plastik und Großzügigkeit in der Linienführung der Altstimme, mit ihren großen Sprüngen, ihren herausgemeißelten hohen Spitzentönen, den bildhaften Koloraturen, die an wallende Schatten gemahnen! Eine wohlerwogene Dynamik im neueren Sinne, die mit crescendi, sforzati, plötzlichem piano nicht spart, würde erst die Fantastik des Stückes zur vollen Geltung bringen. Sie wäre um so weniger bedenklich, als das Stück in seiner ganzen Anlage Gluck und in gewissem Sinne sogar Beethoven vorausahnt.

Den wirksamsten Gegensatz zu diesem Nachtstück bietet Iphis' im Gavottenrhythmus hell und munter dahinschwebende Arie: „The smiling dawn of happy days". Mit diesen Klängen verscheucht sie die von der Mutter beschworenen Schreckbilder. Das entzückend frische Stück ist den besten Mustern eines Purcell wesensverwandt und auch gleichwertig. Mit einer seiner gewaltigsten Eingebungen beschließt Händel den ersten Akt. Dem Chor: „When his loud voice in thunder spoke" („Wenn er gebeut in Donnerschall") glaubt man wirklich den Donnerschall, das Tosen der Wogen, die in wilder Wut das Ufer anrennen, gebändigt von der gewaltigen Hand Gottes. Eines jener mächtigen, elementaren Tonbilder, die Händel ureigentüm-

lich sind. Motive von bildhafter Schlagkraft, eine gleichsam in Stein gemeißelte Deklamation, ein loderndes Temperament, eine über alle Künste des Satzes souverän gebietende Hand, eine unvergleichliche Gestaltungskraft sind hier vereint am Werk. Die sinfonia zu Beginn freilich ist von Habermann entlehnt.

Der zweite Akt wird zu Eingang von siegesfreudiger Stimmung beherrscht. Hamor erzählt in schwungvollem Rezitativ von Jephthas Sieg, unter dem Beistand der Cherubim. Der Chor des Volkes malt diese Vorstellung des näheren aus in dem triumphalglänzenden: „Cherub and Seraphim unbodied forms". Zuerst der Aufmarsch, in feierlich gemessenen Marschrhythmen, umzuckt von den aufblitzenden Streicherfiguren; bald kommt eine vorwärtsreißende Bewegung in die Stimmen, und schließlich malt die mit gewaltiger Energie entworfene Fuge den Flug des himmlischen Heers, im Sturmwind sausend: „They ride on whirlwinds, directing the storms". Hamors temperamentvolle Arie: „Up the dreadful steep ascending" („Im Gewühl des Kampfes schreitend") an die Verlobte Iphis gerichtet, berichtet in freudig und stolz erregtem Ton von seinem Kampf um den „Preis der Liebe, des Sieges Pfand". Damit ist dem kriegerischen Ton vorerst Genüge geleistet. Die Stimmung wandelt sich. Iphis, die Tochter Jephthas, fordert ihre Gespielinnen auf, im festlichen Reigentanz den heimkehrenden Jephtha zu begrüßen. Ihre Arie: „Tune the soft melodious lute, pleasant harp and warbling flute" ist ein Schmuckstück der Partitur, von einer herzgewinnenden Lieblichkeit der Melodie, einem faszinierenden Tanzrhythmus, und mit ihrer Begleitung von Solo Flöte, Streichern (samt zweckmäßig zugefügter Laute oder Harfe für den continuo) von einschmeichelndem Klang. Die Melodiebildung von besonderem Reiz durch die originelle Mischung drei-, sieben-, achttaktiger Phrasen. Jetzt endlich, nach langer, wirksamer Vorbereitung, wird der Held Jephtha wieder eingeführt. Seine Arie: „His mighty arm with sudden blow" schildert bildhaft, wie Jehova „mit starkem Streich" die Feinde schlägt. Im vierten Takt des Solo erscheint dieser „blow" zum ersten Male, um dann mit seinen hämmernden Schlägen die ganze Begleitung zu beherrschen: eine Verwendung des Tonmalerischen, die sich mit Bachs Praxis so ziem-

lich deckt. Die sinfonia zu Anfang leitet sich fast notengetreu von Habermann her. Dem glanzvollen, großzügigen Solo wird ein mächtiger Choraufbau angefügt: „In glory high". Auch hier wird der „starke Streich" Jehovas musikalisch phantasievoll ausgebeutet, dazu kommt noch die Ausmalung des „disperse", des „Zerstreuens" der Feinde.

Der dramatische Mittelpunkt naht. Zu den Klängen einer pastoral gefärbten, lieblichen sinfonia im siciliano-Rhythmus treten die Mädchen unter Iphis' Führung dem nahenden Jephtha entgegen. In einer entzückenden Gavotte: „Welcome as the cheerful light" („Sei gegrüßt wie Morgenpracht") begrüßt Iphis den Vater, der Kinderchor nimmt die Melodie auf. Mit dem Ausdruck verzweifelten Grauens bricht nach dem hellen G-dur dieses Chors Jephthas Rezitativ in E-dur herein, und vollends seine Arie: „Open thy marble jaws, o tomb" findet ergreifende Töne des Schreckens. In der Gewalt des Ausdrucks ist diese großartige Arie ein Seitenstück zu Storges visionärer Arie aus dem ersten Akt „Scenes of horror". Die Stephanische Bearbeitung gibt mit Recht eine viertaktige Kürzung des Es-dur-Mittelsätzchens an, das — ein Rückfall in konventionelle Arienmanieren — den tragischen Eindruck dieses im übrigen so schlagend kurz zusammengerafften Stückes in Frage stellt. Rezitative zwischen Jephtha und Hanna geben die Erklärung des verzweiflungsvollen Ausbruchs. Storge, kaum aufgeklärt, gibt sich einem Schrei der Mutterliebe hin in der pathetischen, von tiefster Empörung durchwühlten h-moll-Arie: „Let other creatures die". „Mag Himmel, Erd', Gebirg' und Flut in Trümmern untergehen, eh' einer Tochter Blut vergießt des Vaters Wut" ruft sie dem völlig gebrochenen Jephtha entgegen. Händel ist in dieser dramatisch spannenden Szene völlig auf der Höhe der Situation und schleudert Blitze der Inspiration. Hamor greift ein und versucht Iphis zu retten, indem er sich als Opfer an ihrer Statt anbietet. Seine Arie: „On me let blind zeal" ist mit der fest und sicher zupackenden Hand des Dramatikers gestaltet. Und vollends in dem genialen Quartett: „O spare your daughter" („O schone der Tochter") triumphiert der Dramatiker. Man wird an Mozart gemahnt, sogar schon an Verdis Rigoletto. Storge, eine Israelitin, und Hamor vereinen ihre ein-

dringlichen Bitten, denen Jephtha starr sein Gelübde entgegenhält. Mit einem Geflecht chromatischer Seufzer legt das Orchester den Grundton des Stückes fest. Wie auf den Untergrund eines Teppichmusters Gestalten eingewebt sind, so hebt sich von diesem schwankenden Gefüge die Deklamation der Gesangsstimmen ab, in mannigfach abgestuftem Ausdruck zu ergreifendem Flehen gesteigert. Ein dramatisches Ensemble, wie es gegen 1750 zu den Seltenheiten gehört, selbst in Händels Opern kaum ein Seitenstück findet. Iphis ergibt sich in ihr Schicksal, und in einem von rührender Milde verklärten Rezitativ bereitet sie die ergreifende Arie vor: „Happy they!“ („Heil sei euch!“), die in den zartesten Tönen den Abschied vom Leben hinhaucht: eine cavatina elegischen Gepräges, köstlich in der Reinheit ihrer Konturen, voll der erlesensten Feinheiten der Intervallflexion, der harmonischen Untermalung. Händel hat gerade die Mädchengestalt der Iphis mit der wärmsten Anteilnahme musikalisch ausgestaltet; eine jede ihrer Arien ist musikalisch und psychologisch von ganz besonderer Feinheit. Jephthas akkompagniertes Rezitativ: „Deeper and deeper still“ („Tiefer und tiefer nur“) gehört zu den großen Meisterstücken seiner Gattung, und fesselt aufs tiefste, betrachtet man es auf seine affektvolle Deklamation hin, auf die schlagende Charakteristik der Begleitung, auf seine erstaunliche Harmonik, die wieder einmal die weitverbreitete Meinung von der konventionellen Händelschen Harmonie Lügen straft. Am erstaunlichsten in Takt 30 die plötzliche Wendung von As-dur nach dem Akkord fis, a, c — man denkt an die Fidelio-Rezitative —, die absteigenden chromatischen Bässe gegen das gis, h und g, b der Oberstimmen, die gewaltigen f-moll-Schläge! Vom fis-moll-Beginn durchläuft das Stück nicht weniger als vierzehn verschiedene Tonarten! Die Tragik dieses Aktes besiegelt der Schlußchor: „How dark, o Lord, are thy decress“ („Wie dunkel, Herr, ist dein Beschluß“). Aus der Tiefe des eigenen Unglücks singt sich der erblindende Meister diesen herzergreifenden Erguß von der großen Seele: „Licht und Glanz versinkt in Nacht“. Das Ethos des ergreifenden Largo zu Beginn findet seinesgleichen nur in einigen der erhabensten Beethovenschen Eingebungen. Auch weiterhin wird man aufs stärkste an Beethoven gemahnt. Ein

Stück wie der so ausdrucksvolle und zugleich geistreich gesetzte Kanon: „All our joys to sorrow turning“ könnte in der Missa solemnis stehen. Die ganze Anlage des weiträumigen Stückes ist durchaus neuartig, eine geniale Vorahnung des klassischen Stils. Vier verschiedene Tongemälde folgen aufeinander, sehr ähnlich der Art, wie Beethoven etwa das Credo der Messe anlegt. Ganz modern mutet das letzte Larghetto an mit seinem inspirierten Dialog: „Wie's Gott auch fügt“ a cappella, im donnernden tutti die Antwort: „ist's gut!“ Berlioz und Verdi hätten im Requiem einen solchen Einfall haben können. Wie ergreifend und befreiend der Abschluß! Die Zweifel sind abgeschüttelt, immer klarer ringt sich die Erkenntnis hindurch vom Glück des Gottvertrauens: „Constant in faith, resign thyself, be true!“ Musik für die Ewigkeit geschrieben! Die freie Polyphonie, die den ganzen Chor beherrscht, ist ebenso neu und eindringlich, wie die Farben der Harmonik, zumal im letzten Teil, von Takt 148 an (s. Takt 154—157!).

Der dritte Akt beginnt mit einem Komplex von Stücken ganz besonderen musikalischen und formalen Gepräges. Ein arioso, ein überleitendes Rezitativ und eine Arie Jephthas schließen sich zu einer Szene von dramatischer Wucht zusammen. Wiederum denkt man bei diesem arioso: „Hide thou thy hated beams, o sun“ („Birg dein verhaßtes Licht, o Sonne“) an Gluck und an Beethoven (Einleitung zum zweiten Fidelio-Akt). Unisono in plötzlichem Wechsel mit rauschendem akkordischen Vollklang, fortissimo mit pianissimo, hohe Lage mit tiefer Lage, dazu Motive von einer unübertrefflichen rhythmischen Schärfe und Plastik — lauter Beethovensche Züge. Ebenso bedeutungsvoll die Führung der Gesangsstimme mit ihren mächtigen Sprüngen, ihren plötzlichen Schreien des Schmerzes, ihrem Herunterfallen in das Dunkel der tiefsten Töne. Interessant die Gestaltung: über einer dreimal mit Varianten wiederkehrenden ostinato-Phrase baut sich in ganz anders abgeteilten Phrasen der Gesang auf, so daß zwei gänzlich verschiedene melodische Linien in eins gefaßt sind. Wie überraschend, daß dies geniale Stück in seinem ersten Motiv auf einen Einfall von Habermann aufgebaut ist! Wie erstaunlich, was Händel aus diesem bei Habermann so gleichgültig anmutenden Einfall gemacht hat! Den vollständigsten Gegensatz zu

diesem düsteren, leidenschaftlichen Stück bringt die lichte, visionäre Arie: „Waft her angels, through the skies“ („Tragt sie, Engel, sanft mit euch“). Wieder denkt man an einen ganz ähnlichen Wechsel von Dunkel zu Hell in der genannten Fidelio-Arie. Händel bedient sich in der tonmalerischen Ausgestaltung hier ganz ähnlicher Methoden wie Bach gewöhnlich: er baut das ganze Stück auf ein dem Text entlehntes tonmalerisches Motiv, das Schweben der Engel. Die Singstimme ihrerseits tut ein übriges in malender Koloratur, um dem Stück das Verklärte und Schwebende in Farbe und Rhythmus zu geben. Iphis, in ihr Schicksal ergeben, singt nun ihren Abschiedsgesang: „Farewell, ye limpid springs and floods“, ein herrliches Stück Musik, ganz einzigartig in dem Ausdruck rührender mädchenhafter Reinheit und Milde selbst dem Tod gegenüber. Leise nur zittert das Schmerzgefühl hindurch in den Seufzern des Orchesters, die als Motiv die e-moll-Arie durchziehen. Der E-dur-Teil: „Brighter scenes I seek above“ („Bessern Welten eil' ich zu“) atmet eine verklärte Weltentrücktheit, ein Vorgefühl der Seligkeit, eine Ruhe und Schönheit ergreifendster Art. Hier berührt sich Händel eng mit Bach: man könnte die Arie ruhig mit „Bach“ überschreiben, ohne Befremden zu erregen. Ratlos und unschlüssig beten die Priester um Erleuchtung zu Gott. Ihren Chor: „Doubtful fear and reverent awe“ kann man eine Chorarie nennen, als Präludium zu einer Doppelfuge. Ein Stück von ernstem Klang, „die bange Furcht, heilige Scheu“ aufs treffendste ausdrückend. Höhepunkt von Takt 55 an die Folge von Septakkorden, mit dem chromatischen Abstieg, dem Wechsel von zweifelndem und entschlossenem Ton, von forte und piano. Der rettende Engel löst die bangen Zweifel, mit einer nicht gerade bedeutungsvollen sinfonia eingeführt. Der Engel verkündet den Willen Gottes: genug der Prüfungen, Iphis solle nicht als Opfer fallen, sondern als Priesterin Gott dienen.

Hermann Stephani ist eine in vieler Hinsicht treffliche Neubearbeitung des Jephtha (Verlag F. E. Leuckart, Leipzig) zu danken, die besonders verdienstvoll ist, weil sie zum ersten Male die außerordentlich künstlerische Bedeutung des bis dahin gänzlich vernachlässigten Werkes (die Verballhornung Mosels zu An-

fang des 19. Jahrhunderts hat dem Werk nur geschadet) nachdrücklich betont. Den wesentlichsten Eingriff hat Stephani am Schluß vorgenommen, indem er vom Erscheinen des Engels an alles strich, die muntere Engels-sinfonia durch das edle B-dur-Largo aus Händels zweitem concerto grosso ersetzte, dem Engel dann eine ganz neue Rede in den Mund legte, im Sinne des vorgeahnten Christentums Liebe und Nachsicht von Gott ausgehen läßt. Iphis und Jephtha werden also von der Einlösung des Gelübdes förmlich freigesprochen. Dies Engels-Rezitativ steigert Stephani zwar mit etlichen Händelschen Motiven, aber dennoch unhändelisch in den Wagner-Stil hinein, und muß nun, um den rechten Schluß verlegen, Händels Schlußsatz ersetzen durch etwas viel Glanzvolleres, das er in dem gewaltigen Händelschen ersten Krönungs-Anthem fand. Ohne Zweifel erhält der Jephtha so einen glanzvolleren Abschluß als bei Händel, aber auf Kosten der inneren Wahrheit. Alfred Heuß hat in seiner Kritik („Zeitschrift der Internat. Mus.-Gesellsch.“ 1910, S. 129) treffend Händel gegen die neue Bearbeitung verteidigt. Übrigens stimmt auch Heuß mit Stephani überein in der Beseitigung der den Schluß aufhaltenden und abschwächenden Familienszene nach Erscheinen des Engels. Dieser Ansicht entsprechend wäre auch das Quintett zu streichen, das man doch nicht gern entbehren möchte. Auch ist nicht zu leugnen, daß der ursprüngliche Schlußchor nicht gerade ersten Ranges ist. Es ergibt sich also das Dilemma: entweder Händelisch, aber mit abgeschwächtem Schluß, oder glanzvoller, starker Schluß, aber unhändelisch. Oder sollte sich noch ein Mittelweg finden lassen? Eine Frage, die bei der Bedeutung des Jephtha den Berufenen nahegelegt sei. Stephani wird man im übrigen fast durchaus beistimmen dürfen in seinen wohldurchdachten Kürzungsvorschlägen, wie in der Einteilung in vier Akte, der Zusammenziehung der Partien des Hamor und des ziemlich überflüssigen Bruders Jephthas, des Zebul, in eine einzige Bariton-Partie. Die Bedenken gegen gelegentliche Unterstreichung der Rezitative im Sinne eines gesteigerten espressivo bei Stephani hat Heuß wohl begründet. Auf Stephanis inhaltsreiche, seinen Standpunkt klarstellende Vorrede in seinem Klavierauszug sei besonders verwiesen.

LATEINISCHE KIRCHENMUSIK

Die wenigen kleineren Stücke, die Händel auf lateinische kirchliche Texte gesetzt hat, fallen fast alle in seine jugendlichen Jahre. Sie sind, an seinen großen Werken gemessen, nicht sonderlich von Belang, mehr Schularbeiten, als aus innerem Drange heraus entstanden. Das älteste dieser Stücke, ein „Laudate pueri" (Psalm 112, nach dem Befund der Handschrift zu urteilen, die älteste Komposition, die von Händel überhaupt erhalten ist), gehört wahrscheinlich noch in die Hallenser Jahre, als Händel 16—18 Jahre alt war. Während der italienischen Reise überarbeitete Händel diesen Psalm in Rom. Diese zweite Fassung, datiert vom 8. Juli 1707, ist für die Erkenntnis von Händels raschem Entwicklungsgang von besonderem Interesse. Der Vergleich mit der älteren Fassung (einer sehr langen Kantate in sieben Sätzen für Solosopran oder Tenor mit Begleitung von zwei Violinen und Continuo) zeigt aufs deutlichste, wie schnell und gewandt sich Händel dem reichen konzertierenden römischen Stil anzupassen wußte; 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Violen, continuo, Solosopran und fünfstimmiger Chor sind nunmehr die mit erheblicher Gewandtheit benutzten Mittel. Bei Chrysander (I, 164—166) möge man den ins einzelne gehenden Vergleich beider Fassungen nachlesen. Aus ihm ergibt sich, daß Händel schon als Zweiundzwanzigjähriger einen ganz klaren Begriff hatte von dem Verhältnis der Kunstmittel zur ästhetischen Wirkung. Überraschend der Blick, mit dem aus den oft dürftigen Andeutungen der älteren Partitur das Material zu den viel stärkeren und erleseneren Wirkungen der neuen Fassung ausgesucht wird. Überaus lehrreich für Händels Schaffensweise schon hier die sichere Hand, mit der er Melodien und Motive umformt, entwickelt, fesselnder und inhaltreicher macht. So wie er hier sich selbst verbessert und erweitert, hat er es späterhin gehalten auch mit Werken fremder Herkunft, die er als Fundstätte für Rohmaterial unbedenklich glaubte benutzen (und ausbeuten) zu dürfen. Manches ist aus diesem römischen Psalm später ins Utrechter Jubilate übergegangen, wie der Anfang des ersten Satzes, und selbst noch im Josua vom Jahre 1747 begegnet uns (im Chor: „Glory to God, the strong cemented

walls“) eine deutliche Erinnerung an ganze Partien des abschließenden Gloria. Der ganze Psalm atmet jene sinnenfreudige römische Kirchlichkeit, die von der in sich gekehrten deutschen religiösen Erbaulichkeit so sehr verschieden ist. Heller Jubelklang, virtuoser Glanz, Reichtum an wechselnden Klangfarben, jugendliche Frische zeichnen dieses Jugendwerk aus. Es verdiente sehr wohl, gelegentlich gehört zu werden. Am meisten Händelisch mutet jenes volltönende Grave an, das zu den Worten: „Quis, sicut Dominus“ eines jener deklamierenden Chor-Rezitative bringt, die später nicht selten eine so bedeutende Wirkung bei Händel tun. Übrigens enthält auch schon die erste Fassung an dieser Stelle ein ausdrucksstarkes Solo-Rezitativ.

Der Psalm 109: „Dixit Dominus“ trägt den Vermerk: 11. April 1717 in Rom beendet. Händel hat die Partitur wohl noch vor der italienischen Reise begonnen. Das sehr umfangreiche (mindestens in zehn Sätze eingeteilte Stück) ähnelt dem Laudate pueri in der Schreibart, ohne jedoch die Klarheit der Anlage, die wirkungsvolle Durchführung jener späteren Arbeit ganz zu erreichen. Gleichwohl ist auch diese Partitur eine starke Talentprobe. In den ersten Chorsatz und das Gloria eingeflochten die kirchliche Osterintonation als choralartiger cantus firmus in breiten Noten nach deutscher Art, der sich zwar wirkungsvoll, aber nicht mit ganz geläutertem Geschmack abhebt von dem Gewimmel kurzer Fanfarenmotive, die nach Carissimischem, römischem Vorbild im übrigen Chor und Orchester durchziehen. Denselben cantus weist auch der englische Psalm: „The Lord is my light“ auf und der Chor: „Plead thy just“ in Debora. Die Doppelfuge: „Secundum ordinem Melchisedech — tu es sacerdos“ kühn entworfen, aber noch etwas unpraktisch in der Stimmbehandlung. In der ganzen Partitur wechseln belanglose Stellen mit glänzenden Einfällen. Zu diesen gehört z. B. der Satz „Dominus a dextris tuis“, mit den sich überschneidenden Choreinsätzen, dem lebhaften Dialog der Stimmen. Die Worte: „In die irae suae“ fugiert zu demselben Thema, notengetreu, das Bach in der fünfstimmigen cis-moll-Tripelfuge des Wohltemperierten Klaviers so erstaunlich behandelt hat. Eine breit angelegte Fuge: „Et in secula seculorum, Amen“ macht den Beschluß. Mit ihren

121 Takten eine der längsten Händelschen Chorfugen. Offenbar wollte der junge Künstler hier den römischen Musikern mit einem Kraftstück kontrapunktischer Geschicklichkeit imponieren. Sie werden die Stärke des Stückes wohl anerkannt haben, zugleich aber auch eine gewisse instrumentale Behandlung der Gesangstimmen und eine gewisse Redseligkeit moniert haben. Der Anfang des Fugenthemas mit seinen schmetternden Tonwiederholungen eine Lieblingsmanier Händels, aus der er später starke Wirkungen herausgeholt hat, z. B. in der berühmten Klavierfuge in e-moll.

Der Psalm 127: „Nisi Dominus", wahrscheinlich auch schon in Halle entstanden, ist viel kürzer als die beiden soeben besprochenen Psalmen, an technischer Reife der Schreibart ihnen durchaus unterlegen.

Ein Salve Regina für Sopransolo und Streichorchester ist nicht datiert, gehört aber mit großer Wahrscheinlichkeit in die Jahre der Italienfahrt oder die erste Londoner Zeit. Eine mehrsätzige Kantate, die sich italienischen konzertierenden Stücken des 17. Jahrhunderts durchaus anschließt. Der Satz: „Eia virgo advocata" merkwürdig wegen der in Oberstimme und Baß ausgeschriebenen Orgelstimme.

Sehr ähnlich im Stil das zweifellos derselben Zeit angehörige „Silete venti". Händel bezeichnet diese mit großer Liebe ausgeführte mehrsätzige Kantate als „Motetto" — das einzige Mal, daß wir in seinen Kompositionen auf den Titel Motette stoßen. Die schöne Komposition ist ein Hauptstück der idyllischen Kunst, und als solche durchaus gleichwertig vielen der in Opern- und Oratorienpartituren Händels eingestreuten Idyllen. Eine geistliche Hymne halbweltlich behandelt, mit virtuoser Kunst der Stimmbehandlung; fantasievolle, landschaftliche Stimmungen und Impressionen malende sinfonische Begleitung eines meisterlich gesetzten Kammerorchesters von Oboen, Streichquartett und continuo. Von besonderer Schönheit der Satz: „Surgant venti" mit der Tonmalerei der sanft säuselnden Winde. Händel nähert sich hier der Weise eines Pergolesi.

Sechs kurze Alleluja-Amen für Solostimme und Sopran setzt Chrysander in die Jahre 1735—1745. Man wird die Stücke wohl als Skizzen oder Bruchstücke nicht vollendeter Kompositionen anzusehen haben.

GEBURTSTAGSODE FÜR KÖNIGIN ANNA (1713)

Diese Komposition, am 6. Februar 1713 zum Geburtstag der Königin Anna aufgeführt, eröffnet die Reihe Händelscher Werke auf englische Texte, und ist als ein Vorläufer der verschiedenen Te Deum und der späteren Oratorien anzusehen. Anlaß, der Königin ein Loblied besonderer Art zu singen, war gegeben durch den bevorstehenden Abschluß des Utrechter Friedens. Der Text des ungenannten Dichters ist offenbar die Arbeit eines Schriftstellers, der Verständnis für die Wirkungen und Ausdrucksmöglichkeiten der Musik hatte. Seine Form ist eine durchaus eigenartige: ein jeder der sieben Sätze dieser großen Festkantate schließt mit dem nämlichen Chorrefrain: „The day that gave great Anna birth, who fix'd a lasting peace on earth“. Händel hat sich vor dem naheliegenden Fehler wohlweislich gehütet, den Refrain siebenmal auf die gleichen musikalischen Motive zu setzen. Er hat vielmehr seiner Partitur einen besonderen Reiz dadurch gegeben, daß die gleichen Worte jedesmal in anderer musikalischer Fassung erscheinen, nur der erste und der letzte Chor stimmen in den Motiven überein, so die ganze Komposition symmetrisch abrundend. Vers 1: „Eternal source of light divine“ (für den „alto-tenore“ Mr. Eilfurt gesetzt, wohl mit Bezug auf die „hohe“ Tenorstimme dieses Sängers) ist ein feierliches, aber vom Solo und von der obligaten Trompete reich koloriertes Largo, zur Begleitung des in breiten Akkorden fast choralmäßig geführten Streicherchors. Wirksamer Kontrast in dem freudig bewegten Allegro-Refrain, den das Solo beginnt, der Chor fortsetzt: eine Art frei phantasierendes Fugato, klanglich glänzend gesteigert. Vers 2: „Let all the winged race with joy“ (für die berühmte Sopranistin Mrs. Anastasia Robinson geschrieben), dem Text entsprechend ein reizendes Beispiel jener damals so beliebten Arien, die ihre Anregung vom Zwitschern der Singvögel hernahmen. Dem Streichorchester gesellen sich zwei Oboen in girrenden, zwitschernden Figuren, die natürlich auch im Gesangspart reichlich angebracht sind. Der Chorrefrain nimmt diesen Ton auf und dient als Coda der im $\frac{3}{8}$-Takt leicht und anmutig dahinschwebenden Arie. Pastoral gestimmt ist Vers 3:

„Let flocks and herds their fear forget“ (in zwei Fassungen, für die Altistin Mrs. Barbier oder für Tenor). Diesem entzückenden, im 6/8-Takt sich wiegenden kleinen Idyll folgt kurzer Chorrefrain im 4/4-Takt, kräftig und rüstig im Ton. Vers 4, ein Duett für den Tenoristen Hughes und den Bassisten Wheely: „Let rolling streams“ verbindet sich wieder mit dem Chorrefrain zu einem zusammenhängenden Ganzen. Eine Passacaglia über ein plastisches, energisch rhythmisiertes viertaktiges Thema, das neunmal in G-dur auftritt, zweimal in D-dur, zweimal in e-moll, dann beim Eintritt des Chors wiederum zweimal in G-dur, darauf etwas freiere Fortführung von zehn Takten, und schließlich als Vorspiel das G-dur-Thema wieder zweimal. Das interessante Stück hat seine tonmalerischen Wirkungen beim Ausdruck der „rollenden Wogen“, der „gladness“ und „gentle murmurs“, die samt dem Chorrefrain zu abwechslungsreichem, geistvollem Tonspiel Anlaß geben. Vers 5: „Kind health descend on downy wings“, Duett für Mrs. Robinson und Mrs. Barbier ist ein anmutiges siciliano mit Oboesolo und Streichorchester. Der Refrain diesmal breiter, im 3/4-Takt, eine Art Chorarie, von merkwürdig reizvoller rhythmischer Wirkung, eingeleitet von einem zweiten Duett der Solostimmen. Vers 6: „Let envy then conceal her head“, ein breites, kräftiges und glänzendes Baßsolo für Mr. Gates, in kurzem, entsprechend vollem und massivem Chorrefrain gipfelnd. Vers 7: „United nations shall combine“ kurzes, merkwürdig unregelmäßig und wirksam in der Taktgruppierung (trotz seiner acht Takte) anmutendes Tenorsolo, mündend in den breiten Chorausklang, der zunächst mit Doppelchor (Echo) arbeitet, dann in fugierter Arbeit das Thema des ersten Refrains zu höchst wirkungsvollem Ausklang bringt. Händel hat übrigens dies Refrainmotiv in der Brockesschen Passion und ganz besonders im zweiten Teil der Debora („O grant a leader“), im dritten Oboenkonzert, und im Anthem: „My song shall be always“ mit mannigfachen lehrreichen, charakteristischen Abwandlungen verwendet.

Es ist bedauerlich, daß diese schöne Ode wegen ihres auf einen ganz besonderen Anlaß zugeschnittenen Textes nur selten wird schicklich zur Verwendung kommen können. Für eine Komposition wie diese Geburtstagsode fand Händel recht be-

deutende Vorbilder schon in den verschiedenen „Birthday-Odes“ und „Welcome songs“ von Henry Purcell. Die ganze Anlage der Partitur beweist, daß Händel diese Vorbilder sich aufmerksam angesehen hatte und in Formgebung, im Ton so manches von ihnen profitiert hatte, ohne seiner künstlerischen Selbständigkeit etwas zu vergeben.

Über das Verhältnis von Händel zu Purcell hat sich schon Burney im dritten Bande seiner „History“ (S. 178 ff.) geäußert. Er erkennt Händel ohne weiteres die Überlegenheit zu in der „Kunstfertigkeit und Großartigkeit seiner Chöre, in der Harmonie und im Aufbau der Orgelfugen, im großen Stil seines Orgelspiels, in der Majestät der Oboen, und der concerti grossi und sogar ganz allgemein in der Melodik der Arien“. Purcells Vokalmusik dagegen sei der Händelschen ebensosehr überlegen, wie ein Original der Übersetzung, was den „Akzent, die Leidenschaft, den Ausdruck der englischen Worte angeht“.

DIE CHANDOS-ANTHEMS

Von jeher gehörten zu Händels gerühmtesten Werken jene geistlichen Chorkompositionen von Psalmen, die er unter dem Sammelnamen Anthems für die Kapelle des Herzogs von Chandos schrieb, während er Kapellmeister dieses Magnaten war, 1716 bis 1719. Halb Motetten, halb Kantaten, setzen sie in der Verbindung von Chor und Orchester zu einem prunkvollen, großartigen Tonbau die Praxis der Purcellschen Anthems fort, ihren Vorbildern durchaus ebenbürtig und oft sogar überlegen. Die Chandos-Anthems zählen nicht nur zu den stärksten musikalischen Psalmen-Fassungen der ganzen Literatur, sie sind auch für Händel eine hohe Schule der Chorbehandlung gewesen, eine Vorbereitung auf die gewaltige spätere oratorische Kunst, zumal in ihrer malerischen, landschaftlichen Charakteristik. So manche Partien dieser Anthems hat Händel später in seine Oratorienpartituren übernommen.

Die lange Reihe beginnt mit einer um eine Ouvertüre vermehrten B e a r b e i t u n g d e s U t r e c h t e r J u b i l a t e für dreistimmigen Chor. Die Umschmelzung der vier Stimmen in drei,

der Ersatz der fehlenden Stimme durch veränderte Orchesterbehandlung ist von besonderem satztechnischem Interesse, und der Vergleich beider Fassungen sei den Spezialisten der Chorkomposition als lehrreiche Studie besonders empfohlen. Zur Zeit, als er diese Umarbeitung des „Be joyful in the Lord“ vornahm, verfügte Händel in Chandos offenbar erst über einen kleinen Chor, und als Solisten nur über den in seinen damaligen Partituren des öfteren genannten deutschen Tenoristen Eilfurt oder Elford.

Auch das zweite Anthem: „In the Lord put I my trust“ (Text den Psalmen 9, 11, 12, 13 in der Bradyschen Übersetzung entnommen) begnügt sich mit dreistimmigem Chor. Nicht weniger als acht Sätze, Ouvertüren, vier Chöre und drei Tenorsoli schließen sich zu diesem Psalm zusammen. In dem ersten Chor: „In the Lord put I my trust“ erhält die weit ausgesponnene Fuge tonmalerische Züge von starker Wirkung durch dem Thema und der Antwort eingefügte Koloraturen, die das „Fliehen des Vogels auf die Berge“ so anschaulich malen. Das Tenorsolo: „God is a constant sure defence“ eine reiche vierstimmige Fuge, zu der sich das Solo mit dem Orchester zusammenschließt. Voll von malerischen Zügen der zweite Chor: „Behold the wicked bend their bow“. Das „Spannen des Bogens“, das „Lauern im Hinterhalt“ sieht man leibhaftig vor sich in den mit so zielsicherer Fantasie erfundenen und durchgeführten Chormotiven. Das Tenorsolo: „But God who hears“ macht wirksamen Gebrauch vom alten Ochetus-Effekt, dem Schluchzer oder Seufzer, im Dialog zwischen Gesang und Violinen. Der Chor: „Snares fire and brimstone“ nimmt in seiner temperamentvollen Sturm- und Gewittermusik schon so manches aus „Israel in Ägypten“, Messias und anderen Oratorien vorweg. Ein stark bewegtes, zuckendes Orchester und eine schlagend präzise und energische Chordeklamation im lebhaften Dialog der Stimmen sind die technischen Mittel dieser schon meisterlichen Skizze.

Das dritte Anthem: „Have mercy upon me“ (Psalm 51) ein Bußpsalm von besonderem Wert, ergreifendem Ausdruck des Flehens in allen Sätzen. Dem tiefernsten, inbrünstig bittenden Ton des ersten Chors, des so eindringlichen Duetts: „Wash me thoroughly from my wickedness“, des Tenorsolos: „Against thee

only have I sinned“ stellt sich als überaus packender Kontrastklang der freudig bewegte, lebhafte Chor: „Thou shalt make me hear of joy“ entgegen. Wiederum trübt sich der Klang in dem Tenorsolo: „Make me a clean heart, o God“, das Gesang, Geige und Oboe zu einem ebenso kunstvollen, wie das Gemüt rührenden Terzett verbinden. Den Schlußchor, die meisterhafte Doppelfuge: „Then shall I teach thy ways“ würdigte der italienische Kontrapunktlehrer Paolucci der Aufnahme und eingehenden Erläuterung in seinem berühmten Lehrbuch: Arte prattica di contrappunto, Venedig 1765, als einzigen Satz eines nichtitalienischen Komponisten.

Das vierte Anthem: „O sing unto the Lord a new song“ (Psalm 96) enthält nach einem mehr allgemein lobpreisenden Beginn (einschließend die lebendige meisterliche Chorfuge: „Declare his honour“) ein auffallendes Mittelstück in dem Tenorsolo: „The waves of the sea rage horribly“, die das Rasen der Wogen so malerisch — man denkt an ähnliche Sätze Bachscher Kantaten — im Orchester zum Ausdruck bringt, und mit dem Gegensatz: „But yet the Lord is mightier“ noch einen Trumpf daraufsetzt. Zarte Lieblichkeit und Demut gepaart im Duett: „O worship the Lord in the beauty of holiness“. Die Geigen, von Zeit zu Zeit mit einer immer wiederholten Kadenzformel eintretend, setzen etwas wie einen Heiligenschein darüber. Man wird nicht leicht einen Chorsatz finden, der bei so großer Kürze so starke dramatische Anschaulichkeit und Erhabenheit aufweist, wie die 17 Takte: „Let the whole earth stand in awe“ mit ihren packenden harmonischen Rückungen von g-moll nach B-dur und c-moll, den wie im Schrecken erstarrten langen Haltenoten. Das Brausen des Meeres bietet im Schlußchor „Let the heavens rejoice“ Anlaß zu einer virtuos durchgeführten, lebhaft figurierten Orchesterbegleitung zu der kraftvoll eindringlichen Deklamation des Chors. Eine Vorstudie zu diesem Anthem von geringerem Wert bringt der Anhang zu Band 36 der Gesamtausgabe.

Das fünfte Anthem: „I wil magnify thee“ liegt in zwei Fassungen vor, die erste sich beschränkend auf Verse des Psalms 145, die andere Verse der Psalmen 89 und 96 hinzufügend, aus anderen Anthems herübergenommen. Anfang und Schluß

beider Fassungen aus dem gleichen Material wesentlich verschieden gestaltet. Die erste Fassung bescheidener gesetzt für dreistimmigen Chor, Tenor- und Sopransolo, die zweite Fassung reicher für vierstimmigen Chor und Soloquartett. Aus der Ouvertüre der ersten Fassung macht Händel in der zweiten eine geistvolle Umgestaltung in ein Altsolo: „I will magnify thee“, die dem Chor zu gleichem Text in der ersten Fassung an Fantasie und Gestaltung durchaus überlegen ist. Das Solo singt in einem fast liturgischen, priesterlichen Ton seine festlich-feierlichen reichgeschmückten Phrasen in die prächtig bewegte Sinfonie des Orchesters hinein. Im übrigen bringt Fassung 1 ein Tenorsolo: „Every day will I give thanks“ von ruhigem Fluß, andächtiger Stimmung, ein zweites: „The Lord preserveth all them that love him“ (mehr in der Art eines dramatischen Arioso), ein drittes: „Happy are the people“ (etwas breit und konventionell), ein Sopransolo: „The Lord is righteous“ (fein gefügtes Terzett zwischen zwei Geigen und Gesang), den Chor: „One generation shall praise thy works“ (gedrungene, klanglich glänzend durchgeführte und gesteigerte dreistimmige Fuge) und den Schlußchor: „My mouth shall speak praise of the Lord“ (Tenorsolo mit anschließendem Amen-Chor). Die zweite Fassung verbessert diesen brillanten Amen-Chor durch viel wirkungsvollere Duetteinleitung. Sie nimmt aus dem vierten Anthem das schon erwähnte Duett: „O worship the Lord“ herüber, die übrigen Stücke aus späteren noch zu besprechenden Anthems. Nur der doppelchörige achtstimmige Satz: „Glory and worship are before him“, für Chor und Solo ist hier neu, ein Stück, das an die Technik etwa eines Hammerschmidt gemahnt, gutes Handwerk, ohne besonders auffallende Züge.

Das sechste Anthem „As pants the hart“ (Psalm 42) liegt sogar in vier Fassungen vor; Nr. 1 ist offenbar die ursprüngliche Fassung für die Chandos-Kapelle, wie sich aus dem nur dreistimmigen Chorsatz und dem für das Chandos-Orchester charakteristischen Fehlen der Viola ergibt, die in der Kapelle nicht vertreten war. Fassung Nr. 2 ist später entstanden, eine Umarbeitung von Nr. 1 für die größeren Mittel der königlichen Kapelle, vier- und sechsstimmigen Chor und Solisten. Die dritte kürzere Fassung

mit vier-, fünf- und sechsstimmigem Chor läßt sich kaum mit Sicherheit datieren. Die vierte Fassung hat nur den Wert einer Vorstudie. Was den musikalischen Wert angeht, so ist es schwer von den beiden trotz des gleichen thematischen Materials erheblich verschiedenen Fassungen Nr. 1 und 2 der einen den Vorzug zu geben; Nr. 1 wird eröffnet mit einer zweisätzigen, weit ausgeführten sonata, von der insbesondere das zweite Allegro in e-moll (in Nr. 2 ausgelassen) ein prächtiges Stück polyphoner Trioarbeit ist. Soli und Chor wechseln ab in „As pants the hart for cooling", einem dicht gewobenen doppelfugenartigen Stück von schmerzlich-sehnsuchtsvollen Ausdruck, dem natürlich die sechsstimmige zweite Fassung noch stärkere Auswirkung gibt, weil hier die ganze polyphone Arbeit den Gesangsstimmen übergeben ist, während in Fassung Nr. 1 die Instrumente für die mangelnden Chorstimmen mehr herangezogen sind. Fassung 3 dieses Satzes von Nr. 2 nicht wesentlich verschieden. Das ausdrucksvolle ernste arioso „Tears are my daily food" ist in Nr. 1 als Sopransolo, in Nr. 2 als Altsolo behandelt, im musikalischen Inhalt im wesentlichen gleich; Nr. 3 bringt an dieser Stelle eine altertümelnde, etwas skizzenhaft durchgeführte Chaconne. Auch „Now when I think there upon" im arioso-Stil; in Nr. 1 mit einem Violinsolo in drei und vierstimmigen „Harpeggio"-Akkorden, in Nr. 2 viel schlichter, in Nr. 3 als kurzes Altsolo mit obligater Oboe oder Geige. Dafür hat Nr. 2 eine interessante „canto fermo"-Bearbeitung, Bässe und Tenöre unisoni gegen das figurierte Orchester zu den Worten: „For I went with the multitude". Daran schließt sich der Chorsatz: „In the voice of praise", am wirkungsvollsten in Nr. 2. Das Duett: „Why so full of grief" in Fassung Nr. 1 und 2 in verschiedener Stimmordnung und Tonart, aber im musikalischen Inhalt gleich. Oboe und Violinsolo erhöhen die intimen Feinheiten dieses mit seinen eindringlichen, teilnehmenden Fragen so schönen Stückes. Fassung Nr. 3 steifer und altertümlicher. Den Abschluß bildet der Chor: „Put thy trust in God", samt Alleluja, wiederum in Fassung Nr. 2 zur stärksten Wirkung gebracht.

Für die Anthems 7—11 konnte Händel vierstimmigen Chor benutzen, nachdem der Herzog von Chandos seine Kapelle ver-

größert hatte. Nr. 7: „My song shall be alway" (Psalm 89) benutzt die sinfonia aus der Geburtstagsode, einzelne Stellen aus der Brockesschen Passion (die Einleitung des ersten Chors), dem Utrechter Tedeum (Mittelsatz des ersten Chors, Motive des Schlußchors). Im ersten Chor: „My song shall be alway" eigentümlich monumentale Wirkung, wenn die drei tieferen Chorstimmen von Zeit zu Zeit mächtige unison-Pilaster „The Heaven shall praise thy wondrous work" hineinsetzen in das reiche Gefüge des einleitenden Soprans mit dem Orchester; im zweiten Teil kehrt sich das Verhältnis um, der Sopran singt jetzt den cantus firmus hinein in das Gefüge der Unterstimmen. Weiterhin besonders auffallend das Trio: „Thou rulest the raging of the sea" mit seinem tonmalerisch eindringlichen Bilde der sich steil auftürmenden Wellen des wogenden Meeres, das durch Gottes Geheiß gestillt wird. Ganz anders im Ton, aber kaum minder schön und phantasievoll das Duett: „The heavens are thine", mit starken Zügen symbolischer Malerei, z. B. die langen, immer wiederkehrenden Haltenoten, die merkwürdigen auf und ab steigenden Figuren bei den Worten: „Thou hast laid the foundation around the world", als legte man einen festen Ring um ein Ding, seine Masse hineinpressend. In Stücken dieser Art berührt sich Händel bisweilen mit Bach. Mittelstück ist der kraftvolle Chor: „Righteousness and equity". Doppelfugenarbeit und scharfe, schlicht akkordische Deklamation verbinden sich hie in geistvoller Technik des Satzes. Das Sopransolo: „Blessed is the people", ein freudig bewegtes, reich und ausdrucksvoll koloriertes Stück, in dessen lebhaftem Gang Solo und Orchester wetteifern. Ein kurzes Chor-Alleluja beschließt die Kantate.

Das achte Anthem: „O come let us sing unto the Lord" (Psalm 95) ist auf den Ton des Jubels, der andächtigen Anbetung gestimmt. Der erste Chor: „O come let us sing" auf einen markigen, choralmäßig mit großer Feierlichkeit deklamierten Ruf begründet, um den wie um einen festen Fels die freudig bewegten Tonwellen in Chor und Orchester spielen. Kontrapunktische Variationen über einen liturgischen cantus firmus, der von einer Stimme in die andere wandert, verbunden durch freie Zwischenspiele. Die Tenorarie „O come let us worship" von priesterlicher Andacht und

Würde, mit einem reizvollen, leisen pastoralen Einschlag. Der volltönige, jubelnd bewegte Chor: „Glory and worship“ ist das Vorspiel zu der altberühmten Chorfuge: „Tell it out among the heathen“: ein Stück von mächtigen Ausmaßen, großer Kunstfertigkeit und gewaltiger Klangwirkung. Das Thema von echt Händelscher Plastik, wie in Stein gehauen. Hinreißende Stellen besonders im zweiten Teil, wo die starren, unbeweglichen langen Haltetöne auf „it can't be moved“ von einem Gewoge der Stimmen umrauscht werden. Im Belsazar begegnen wir Teilen dieses wundervollen Stückes wieder. Drei wertvolle Arien von sorgsamstem Tonsatz folgen, von denen vielleicht das Tenorsolo: „For look, as high as the heaven is“ den Vorzug verdient, wegen der merkwürdigen, symbolischen Tonmalerei im Orchester, die wohl in ihren auf- und abwärts geneigten kuppelartigen Triolen-Arpeggien der Phantasie das Himmelsgewölbe vorstellen soll. Ein feuriger Jubelchor: „There is sprung up a light“ beschließt das machtvolle Anthem. Die Fülle von Koloratur wird dem Chor hier zugemutet zum Ausdruck beschwingter Freude.

Das neunte Anthem: „O praise the Lord with one consent“ (Psalm 135). Ausnahmsweise ist die Ouvertüre hier keine selbständige sonata, sondern ein breites Vorspiel zum ersten Chor, auf dessen Hauptmotive gebaut. Nach Art der Choralkantaten sind hier choralmäßigen, breit und ruhig deklamierten Motiven bewegte Stimmen in konzertierendem Stil entgegengestellt. Ein eigenartig fesselndes Tonspiel von lebendiger Wirkung. Der zweite Chor: „With cheerful notes let all the earth“ hat ähnliche Mischung von Freudigkeit und feierlicher Andacht, von bewegten und ruhigen Stimmen, von cantus firmus und Figuration. Merkwürdig lang gehaltene Akkordschlüsse der einzelnen Abschnitte fallen im ersten Teil auf. Unter den Chören seiner Gattung einer der stärksten und eindringlichsten. Der dritte große Chor: „Ye boundless realms of joy“ samt dem abschließenden „Your voices raise, ye Cherubin“ und Alleluja eine Art Chorscherzo mit glänzenden Einfällen, wie die Stelle: „His praise your song employ above the starry frame“ mit dem langen Halteton als Gipfel. Auch den Solostimmen ist Bedeutsames zugeteilt. Am stärksten vielleicht die Baßarie: „That God is great“ mit dem

prächtigen Schwung des Rhythmus und der weiten melodischen Linie.

Das zehnte Anthem: „The Lord is my light“ (Psalm 27) beginnt nach der Ouvertüre ausnahmsweise anstatt des üblichen Chors mit einem Tenorsolo, als würdiger Einleitung zu dem chorischen Kampfbild, das sich in: „Though an host of men were laid against me“ entrollt. Wieder cantus firmus gegen figurierte Stimmen: das Anstürmen der feindlichen Scharen gegen den starken Helden, der in unerschütterlicher Kraft und Tapferkeit standhält: „Yet shall my heart not be afraid“. Dem gewaltigen Chorfresko folgt in der Tenorarie: „One thing have I desired“ ein lieblich-sanftes solistisches Gegenstück. Flöten und Geigen greifen konzertierend aufs schönste ein in den belebten Gang der reich gezierten melodischen Linie des anmutigen Solo. Der weit gedehnte Chor: „I will offer in his dwelling“ durch dialogische Wirkungen ausgezeichnet, die fantasievoll variiert das ganze verwickelte und doch so klar hingestellte chorische Gewebe durchziehen. Der Chor: „For who is God“ nimmt in seiner Erdbebenschilderung: „The earth trembled“ eine berühmte Stelle aus Josua vorweg. Donner und Blitz schlagen mächtig drein. Die anschließende Chorfuge: „They are brought down and fall“ nutzt ein absteigendes, chromatisches Thema tonmalerisch aus, dazu wirkungsvoller Gegensatz „but we are risen“, in aufwärts gerichteten Gängen. Der große Chorkomplex wird beendet mit dem doppelfugenartig sich ausbreitenden: „O praise the Lord with me“. Die Tenorarie: „The Lord is my strength and shield“ ein Muster für wirkungsvolle, klare Disposition der Orchesterbegleitung, die hier nicht polyphon, sondern flächenhaft sich dem Solo entgegenstellt, mit ihm abwechselnd, oder es unterstreichend bei den Abschlüssen der einzelnen Phrasen. Die Sopranarie: „It is the Lord that ruleth the sea“ gibt durch ihren Text wiederum Anlaß zu einem Stück Wogenmalerei: ein rastlos bewegter Triolenbaß, skalenartig aufsteigend, vom hohen Ton plötzlich hinabfallend, das nämliche Spiel in mannigfachen Abwandlungen wiederholt, geben das Bild der aufwärtsflutenden, in sich zusammenfallenden Welle. Darüber jedoch, in den Geigen erscheint: „Der Herr thronend, über den Wassern“ (die merkwürdigen, absteigen-

den, breiten Oktavenviertel), und die Gesangstimme fügt noch so manchen malerischen Zug hinzu: „A king for ever" (Haltetöne, emphatisch immer höher steigend). Welch geistvolles und phantasievolles Tonbild! Wieder setzt der Chor ein: „Sing praise unto the Lord, ye saints", und das Streichorchester in seinen lebhaften $\frac{1}{16}$-Arpeggien deutet die mit Harfen dahinziehenden Scharen der Heiligen an. Ein lebhaft durchgeführtes Chorfugato: „I will remember thy name" gipfelt auf einem prunkvollen Amen, das wiederum choralartigen cantus firmus bewegter Figuration entgegenstellt.

Das elfte Anthem: „Let God arise" (Psalm 68) liegt in zwei Fassungen vor, von denen die erste in B-dur die bedeutendere und ausgedehntere ist. Eine rüstig bewegte, belebte zweisätzige sinfonia mit Adagio-Ausklang macht den Anfang. Folgt der Chor: „Let God arise", ein temperamentvolles, wirksam gestaltetes Stück Musik, in dem die Worte „let his ennemies be scattered" und „let them flee" den Anlaß zu geistreicher tonmalerischer Entfaltung von charakteristischen Koloraturmotiven im Chor geben. Zumal das „Fliehen" ist mit geradezu dramatischer Anschaulichkeit ausgedrückt, mit den Akzenten einer wutentbrannten Energie, wahren Hammerschlägen, die sich den flüchtigen Koloraturen entgegenstemmen. Auch die Tenorarie: „Like as the smoke vanishes" ist voll von eindringlichen malerischen Zügen, hergeleitet von der Vorstellung einer Rauchwolke, die sich am Horizont verliert. Wie packend schon der Beginn des Solo mit seinen fast kerzengerade aufsteigenden Sprüngen, Tonika, Quinte, Oktave mit plötzlichem Absturz in die Unterseptime und Undezime bei dem realistisch deklamierten, geflüsterten „vanishes"! Das Orchester malt das ganze Stück hindurch die auf und ab schwebende Rauchsäule. Auf tanzartige Rhythmen, den beweglichen Ausdruck der Freude gestimmt das Sopransolo: „Let the righteous be glad". Wieder greift der Chor ein: „O sing unto God". Eine Chormusik wie zu einem Reigentanz, mit wiegenden Figuren im $\frac{12}{8}$-Takt, die schließlich den ganzen Chor samt Orchester in auf und ab wogende Vokalisen hineinziehen, deren weichem Fluß kurze, energisch deklamierte Rufe und lange Haltetöne gegenüberstehen. Noch bedeutender als dies inter-

essante Klangstück der große Chor: „Praised be the Lord“ samt anschließender Doppelfuge: „At thy rebuke o God“. Der motettenartigen Einleitung folgt die gewaltige Doppelfuge, die (wie überhaupt das ganze Anthem) Chrysander mit vollem Recht als Vorläufer von Israel in Ägypten bezeichnet. Händel schildert hier in Tönen, wie vor dem Zorn des Herrn Wagen und Roß in Staub zerfallen, mit dem gewaltigen Griff, der stupenden Kraft, die ihm allein zu eigen ist. Der Abschluß: „Blessed be God“ über das schon im Utrechter Tedeum benutzte Choralmotiv findet sich im wesentlichen wieder in der Stelle: „The Lord shall reign“ im letzten Teil von Israel in Ägypten. Über dies liturgische, die Quarte umspannende Motiv baut Händel in unserem Anthem sein hinreißend jubelndes Schluß-Alleluja auf: reich figurierte Gegenstimmen umbranden den granitnen cantus firmus.

Die zweite Bearbeitung dieses Anthems in A-dur ist viel kürzer und sieht sich wie eine Vorstudie an. Die Arie: „Like as the smoke“ hier wesentlich anders, im Gesamteindruck weniger monumental, etwas spielerisch, aber in der Malerei der Rauchsäule noch realistischer durch die pianissimo-Figuren der Oboen und Geigen, die über den Gesang dahinwehen. An Stelle des Chors: „O sing unto God“ steht hier ein kurzes, freundliches Duett für Alt und Baß.

* * *

Eine Reihe großer Anthems in der Art der Chandos-Stücke hat Händel in späteren Jahren bei verschiedenen Anlässen, zumeist für die königliche Kapelle, seinen späteren Oratorienchor geschrieben. Nur bei dem Anthem: „O praise the Lord, ye angels of his“ (Aus Psalmen 103, 115, 145) ist zweifelhaft, ob es nicht doch zur Reihe der Chandos-Anthems gehört. An Wert steht es den meisten jener Stücke entschieden nach; sozusagen die alltägliche, handwerksmäßig noch immer überaus tüchtige, aber nicht besonders inspirierte Gelegenheitsarbeit.

Das Wedding-Anthem: „This is the day“ (Psalm 45, 118) ist zur Trauung der Kronprinzessin Anna am 14. März 1734 aufgeführt worden. Auch hier machte sich Händel die Arbeit leicht durch umfangreiche Anleihen bei der Athalia und anderen früheren

Werken. Immerhin entstand ein zweckentsprechendes Stück von außerordentlichem Glanz in seinen achtstimmigen Chören und seinem besonders reichen Orchester.

Ein zweites Wedding-Anthem: „Sing unto God, ye kingdoms of the earth“ (Psalm 68, 106, 128) schrieb Händel für die Hochzeit des Prinzen von Wales am 27. April 1736. Auch dies eine gediegene Partitur ohne künstlerische Werte ganz besonderer Art.

Das Dettinger-Anthem: „The king shall rejoice“ (Psalm 20, 21) zur Feier des Sieges bei Dettingen 1743 bestimmt, neben dem Tedeum, ist ein prunkvolles Stück, in dem die Chöre das große Wort führen; dekorative Musik großen Stils.

Viel stärker inspiriert das Foundling Hospital-Anthem: „Blessed are they that consider the poor“ (Psalm 41, 72, 112), das Händel dem von ihm so freigebig unterstützten Findlings-Hospital als kostbare Gabe im Jahre 1749 überwies. Von dem Wohltätigkeitssinn Händels, seiner menschlichen Teilnahme an den Armen und Unglücklichen ist des öfteren in der Lebensgeschichte zu berichten gewesen. Hier hat Händel diese ihn beseelenden Empfindungen zu einem wertvollen und eigenartigen Kunstwerk gestaltet. Von besonderer Bedeutung der erste Chor: „Blessed are they“, in dem der Choral „Aus tiefer Not“ in einer (bei Händel sehr seltenen) strengen Choralbearbeitung nach alter deutscher Art eingeführt ist. Das kunstvolle, ernst-milde Stück erträgt den Vergleich mit der Choralbearbeitung in der Zauberflöte. Merkwürdig auch das Stück: „The charitable shall be had in everlasting remembrance“, eine Chorarie, von Soli eingeleitet, mit Ritornellen, die einzelnen Strophen in wechselnder Klanggruppierung. Mit bedeutender Kunst durchgeführt auch der Chor: „Comfort them, o Lord“, ein homophoner Eingang von rührendschlichter Schönheit, gefolgt von einem bewundernswerten polyphonen Aufbau nach Art einer Motette großen Stils. Ein Duett: „The people will tell of their wisdom“ leitet über zum Schlußchor, einem würdigen Halleluja, das in einer cantus firmus-Bearbeitung und einer Chorfuge als lebhaft pulsierendes Gegenthema sich auswirkt.

Zu den großartigsten Werken ihrer Gattung und zu den seit jeher bewunderten Werken Händels hat man immer die vier

Krönungs-Anthems gezählt, die Händel für die Krönung des Königs Georg II. in der Westminsterabtei (am 11. September 1727) geschrieben hat. Kaum ein anderer König darf sich rühmen, daß man ihm zu Ehren eine Musik von solcher wahrhaft königlicher Pracht, von solcher Würde und Erhabenheit geschrieben hat. Alle vier Stücke enthalten sich der Soli, der Arien völlig, sind reine Chormusik, unterstützt von einem Orchester, wie es in solcher Fülle Händel selten verwendet hat.

Nr. 1. „Zadok the Priest“ (1. Buch der Könige 1, 39—40) beginnt mit einem Orchestervorspiel, das in seinem ruhigen Beginn vom pianissimo an mit seinen feierlichen Harmoniefolgen den Hörer erwartungsvoll stimmt auf den Einsatz des Chors, der nach 22 Takten (wohl durch ein allmähliches crescendo ausgefüllt, obschon Händel dies nicht besonders vermerkt) mit seinen sieben Stimmen im fortissimo mit einer Klangentfaltung höchsten Glanzes hereinbricht, gleich strahlendem Sonnenlicht: „Zadok, der Priester und Nathan der Prophet salbten Salomo zum König“. Diesem gewaltigen Eingang folgt das frohbewegte Mittelstück im $\frac{3}{4}$-Takt: „Und alles Volk frohlockt“, eine festlich-volkstümliche und doch noble Musik, die wiederum abgelöst wird von einer feierlichen Episode, wenn das Volk ausruft: „Gott schütze den König, lang lebe der König, Amen, Alleluja“. Zu rauschender Pracht erhebt sich dieser Abschluß durchaus homophon nur auf die Wucht der Deklamation gestellt, die primitive, aber schlagende Rhythmik, den Klanggegensatz des tutti gegen die wechselnde Gruppierung der Instrumente und des Chors.

Nr. 2. The King shall rejoice“ (Psalm 21, Vers 2, 6, 4) ist das musikalisch anspruchsvollste und wohl auch bedeutendste der vier Stücke. Es beginnt mit einem festlich-frohen Allegro, $\frac{4}{4}$, in das sich Orchester und der sechsstimmige Chor teilen; das Ganze eine kunstvoll gefügte Sinfonie, mit zumeist selbständig geführtem Orchester, prachtvoll gestalteten Chorlinien in geschmeidiger Koloratur, wirkungsvollem Eingreifen der verschiedenen Klangregister des Orchesters. Ein Mittelsatz im $\frac{3}{4}$-Takt setzt den punktierten und Triolen-Rhythmen des Orchesters dem auf vier Stimmen beschränkten Chor gegenüber, der nunmehr in echter polyphoner Satzart sich ausbreitet, in behaglicher Freude,

die sich im letzten $\frac{4}{4}$-Abschnitt nun wieder zum Jubel hebt in einem Alleluja von bewundernswerter Linienführung.

Nr. 3. „My heart is inditing“ (Psalm 45, Vers 2, 10, 12) wendet sich besonders an die Königin. Dem Zweck entsprechend ist die Musik hier lieblicher, von gefühlvoller Innigkeit, einer fantasievollen Nachdenklichkeit und Zartheit der Empfindung durchtränkt. Der Eingang musikalisch besonders reizvoll durch den Dialog der Solostimmen, die sich in die Sinfonie des Orchesters so ungezwungen hineinmischen, durch den geistvoll durchbrochenen Tonsatz (sehr verschieden von der massiven Fülle des ersten Anthems), durch die wirksame Klangsteigerung beim Eintritt des vollen Chors. Prachtvoll sind die Textworte in der Stimmung getroffen: „Mein Herz denkt und dichtet, ersinnt ein fein Ding, ich sinn' auf ein Lied, das ich bestimmt für meinen Herrn“. Der Mittelsatz „Kings daughters were among thy honourable women“ noch feiner, zierlicher und eleganter in der polyphonen Arbeit, im Sinne der Kammermusik. Der Satz: „Upon thy right hand did stand the queen“, wie ein lieblicher Reigentanz, an Händelsche Musetten erinnernd. Schließlich entwickelt sich eine melodisch entzückende Chorarie. Der $\frac{3}{4}$-Takt wird im Schlußallegro wieder vom $\frac{4}{4}$-Takt abgelöst, und es baut sich ein glänzendes Finale auf von echt Händelschem Temperament, der Chor kunstvoll hineingesetzt in die lebhafte Orchestersinfonie.

Nr. 4. Let thy hand be strengthened (Psalm 89, Vers 14—15) für fünfstimmigen Chor ist kürzer und nicht ganz auf der Höhe der drei ersten Anthems, obschon noch immer eine Musik von hoher Kunstfertigkeit und würdiger Haltung.

* * *

Chrysander betont schon (I, 468—470), daß Händels Kirchenmusik eigentlich niemals „kirchlich“ ist, sondern alttestamentarisch im Ton. Seine Psalmen rühren nicht an das Mysterium des kirchlichen Glaubens, sind nicht eine dogmatisch zugespitzte Predigt in Tönen, sind nicht priesterlich, sondern sie klingen wie der lebendige Gesang des Volkes, das die Gotteslehre empfing, dem mächtigen Herrn und Schöpfer Danklieder singt, seine Größe und Gewalt verherrlicht in Bildern der Natur, bald feierlich,

majestätisch, erhaben, erschreckend, bald lieblich, mild und freundlich. So sind diese Psalmen das geistige Fundament, die Anfänge des Händelschen Oratoriums, die Vorbereitung in kleineren Maßen, einfacheren Grundstimmungen zu jenen weit ausgebauten, mächtig getürmten, dramatisch verwickelten, in Gegensätzen geführten, Masse und Individuum unterscheidenden, von ethischen Ideen getragenen großartigen Werken. Keine „christliche“ Umfärbung beeinträchtigt die Urgewalt des Schriftwortes bei Händel, kein Umweg über dogmatische, liturgische Auslegung schwächt die unmittelbare Anschaulichkeit und Eindringlichkeit. Von den Anthems her wird der alttestamentarische Geist der Oratorien verständlich. Man hat dies in England wohl erkannt, als man nach Händels Tode den typischen Versuch machte, aus den Anthems ein christliches Oratorium: „Omnipotence“ zurechtzuschneiden.

DAS UTRECHTER TEDEUM UND JUBILATE (1713)

Mit dieser, schon im Jahre 1712 geschriebenen und am 14. Januar 1713 beendeten Komposition wurde am 7. Juli 1713 die Feier des Utrechter Friedensschlusses in der St. Pauls-Kathedrale in London festlich begangen. Das Jubilate, eigentlich ein Werk für sich, später als das Tedeum vollendet, wurde schon von Händel mit dem Tedeum zusammengekoppelt, und bei dieser Verbindung ist es seitdem verblieben. Auch hier hat Händel, und noch viel entschiedener als in der Geburtstagsode, sich an Purcell angeschlossen, dessen bewundernswertes Tedeum und Jubilate vom Jahre 1694 Händel nicht nur als Vorbild, sondern sogar direkt als Vorlage genommen hat. Chrysander (I, 388 ff.) hat im einzelnen die Ähnlichkeiten, bisweilen Übereinstimmungen der Anlage nachgewiesen. Trotzdem hat Händels Werk einen eigenen Klang, der sich in dem fortreißenden Zug des Ganzen, in der meisterhaften, wirkungsvollen Architektur, in der Breite des Wurfs, in dem reichen Wechselspiel zwischen Chor und Orchester zeigt.

Das Tedeum ist mit seinen elf Sätzen im wesentlichen eine Chorkomposition, in die etliche Solostellen nur als Klangkontrast

eingeführt sind. Insbesondere liebt es Händel hier, die ersten Stimmeinsätze der Chöre von Solostimmen singen zu lassen.

Der erste Chor: „We praise thee, o God“ ist in der Art einer Choralbearbeitung gesetzt, der Chor abschnittweise, in voller Fülle gesammelt, oder in leicht verschleierter Polyphonie, hineingestellt in eine rüstig bewegte, lebhafte und mit dem Glanzlicht heller Trompeten gezierte Fuge des vollen Orchesters. Eine meisterliche Lösung der schwierigen Aufgabe, Chor und Orchester in zwei durchaus geschiedenen Klangkörpern in lebendige Beziehung zu bringen. Unerwartet der Ausklang des glänzenden Stückes im pianissimo.

Die zweite Hälfte des Satzes nimmt eine straff geführte Doppelfuge ein: „All the earth does worship“ mit dem Gegenthema: „The father everlasting“; von schlagendem Ausdruck trotz ihrer gedrängten Knappheit. Kürze ist überhaupt das Signum des ganzen Tedeum, das aus einer Reihe kleiner Stücke besteht, die durch den Wechsel des Ausdrucks, der Rhythmen ihre Wirkung ausüben, und sich als Glieder zu einem großzügigen Ganzen vorzüglich zusammenschließen. Durch feierlichen Ton hebt sich der Satz: „To thee all angels cry aloud“ heraus. Zu dem charakteristischen Rhythmus der punktierten Achtel im Orchester, den Händel des öfteren für Stücke besonders eindringlicher Feierlichkeit, oder auch furchterregender Erhabenheit bereithält, singt „der Engel lauter Chor“ in einem im wesentlichen akkordischen, homophon deklamierten Satz. Höhepunkt der erregende und erhebende fortissimo-Einsatz des tutti bei dem „Heilig, Herr Gott Zebaoth“, mit der packenden Akkordfolge D-dur, C-dur, H-dur. Nochmals macht am Schluß des Stückes der C-dur-Klang im ausgesprochenen D-dur hochfeierliche, kirchliche Wirkung. Auffallend der fast düstere, klagende Ton des Anfangs, wo die Engel nicht jubelnd, sondern wie bedrückt von Gottes Herrlichkeit fast ängstlich in fis-moll und h-moll im piano einsetzen, die Fülle des Klanges (zu dem pathetischen Begleitrhythmus) immer steigernd. Feierlich im Ton auch der Chor: „The glorious company of the apostles“. Die Soli leiten den Satz ein, mit einem Fugenmotiv, das mit seinem verminderten Quartensprung fast identisch ist mit dem ersten Thema der großen Bachschen cis-moll-

Tripelfuge im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Weiterhin antwortet der Chor, gleich der Gemeinde in der Kirche, teils schlicht deklamierend, teils in verwickeltem kontrapunktischem Geflecht der Motive. Der abschließende fugierte Absatz: „Thou art the king of glory“ begegnet uns in beträchtlich erweiterter und verbesserter Fassung wieder im Anthem: „Have mercy upon me“ zu den Worten: „Thou shalt make me hear of joy“, wie auch dem umgestalteten Altsolo: „When thou took'st upon thee“ (im Anthem zu dem Text: „Make me a clean heart“). Das kurze Altsolo, von obligater Oboe und Geige zum Terzett über dem continuo ergänzt, von prägnantestem Ausdruck fast mystisch, in zartester Linienführung beim Gedenken der Jungfrau Maria. Der volle Chor antwortet im aufhellenden Dur im lebhaften Tempo in wirkungsvoller schlichter Deklamation und schließlich im fünfstimmigen eindringlichen und meisterlichen Fugato. Das Bekenntnis: „We believe that Thou shalt come“ beginnen wiederum die Soli, im Dialog abgelöst von dem packenden Chorruf: „Help thy servants“. Siebenstimmigen Doppelchor mit Trompeten, Oboen, Fagotten zum Streichorchester verwendet der Satz: „Day by day we magnify thee“. Auch die Orchesterinstrumente chorisch gebraucht; die Wirkung von festlichem Glanz, freudiger Erregung. Hammerschmidt, Heinrich Schütz, Ahle klingen in diesem Stück nach, das venezianischer Chor- und Instrumentaltechnik im Sinne des späteren 17. Jahrhunderts sich bedient. Auch an Carissimis akkordische Melodik wird man erinnert. Kurzes, feierliches Fugato kirchlichen Gepräges in dem fünfstimmigen: „And we worship thy name“. Sechsstimmig gesetzt der Abschnitt: „Vouchsafe, o Lord“ von feiner Arbeit des Satzgefüges, ernst, von nachdenklichem, fast sorgenvollem Ausdruck in seinem h-moll, der stoßweise in kurzen Phrasen durchgeführten Begleitung, der chromatischen Harmonik. Den Abschluß macht eine feierliche fugierende Chorfantasie über das altliturgische Thema: „O Lord in thee have I trusted“, dessen auf- und absteigenden Quartenraum Händel mit Vorliebe des öfteren als Motiv benutzt hat, wie dies Thema überhaupt zum Gemeingut der Zeit um 1700 gehört, bei Bach, Steffani und manchen anderen Meistern der Zeit sich findet.

Das Jubilate eröffnet ein festliches Solo: „O be joyful", das sich einem lebhaften concerto der Trompeten, Oboen, Streicher beigesellt. Der lateinische Psalm Laudate pueri aus den Hallenser Lehrjahren ist die Quelle dieses Satzes, der durch den jubelnd einfallenden Chor zu rauschendem und glänzendem Abschluß gebracht wird. Der Satz: „Serve the Lord with gladness" als kleine Doppelfuge gestaltet, mit zwei prägnanten, rhythmisch scharf kontrastierten Motiven. Alt und Baß singen nun, von Violine und Oboesolo samt continuo begleitet, das zu verwickeltem Quartett kunstvoll sich ergänzende Duett: „Be ye sure, that the Lord he is God". Von kostbarer Arbeit der Linienführung, dabei demütig und andächtig im Ausdruck. Das Kammerduett: „A mirarvi io son intento" ist Quelle dieses Stückes. Der fünfstimmige Chor: „O go your way to his gates" eine herrliche Psalmkomposition nach älterer Motettenweise, durch das selbständig geführte Orchester meisterhaft ergänzt, ist Haupt- und Mittelstück des ganzen Jubilate. Chrysander hat (I, 404) für die Poesie dieses Stückes beredte Worte gefunden. In der Brockesschen Passion tauchen Teile dieses Chors wieder auf („Wir alle wollen erblassen"), ohne jedoch an jener Stelle entfernt die Wirkung auszuüben, wie in diesem Bild wallender Scharen, die zum Hause Gottes dankerfüllt pilgern. Folgt in wohlbedachter Klangabwechslung ein Terzett für tiefe Stimmen: „For the Lord is gracious" mit Oboen und Streichern, wiederum die konzertierende Technik der Schütz und Hammerschmidt in etwas modernerer Fassung verwendend. Das feingliedrige, wertvolle Ensemble abgelöst von dem kurzen, aber machtvollen achtstimmigen Chor: „Glory be to the Father", der Chor in lang gehaltenen Pfundnoten, wie riesige Quaderblöcke, dazu ein bewegtes, freudig aufrauschendes Streichorchester, während Bläser, Trompeten, Orgel die brausende Klangfülle des Chors verstärken. Der fünfstimmige fugierte Chor: „As it was in the beginning" beschließt das Jubilate würdig, mit seinen prächtig geschwungenen Amen-Vokalisen eines der zahlreichen Amen- und Halleluja-Stücke Händels, die so mannigfach die nämliche Idee variieren: feierlich auf und ab wogende, sich verschlingende, aus vollem Herzen frei herausgesungene, fast wortlose Klangarabesken.

Das Jubilate gehört zu den Werken, die Robert Franz neu bearbeitet hat. Gerade in einer Partitur dieser Art, in der die Soli zurücktreten, fallen die Mängel seiner Methode weniger auf, kann man sich seiner feinsinnigen Generalbaßbehandlung mit weniger Bedenken hingeben. Sein vorzüglicher Klavierauszug (Verlag Leuckart, Leipzig) verdient besonders genannt zu werden.

* * *

Außer dem Utrechter und Dettinger Tedeum hat Händel noch drei Tedeum ohne nähere Bezeichnung geschrieben.

Das Tedeum in D-dur, für die Londoner Königliche Kapelle bestimmt, ist wahrscheinlich etwa gleichzeitig mit dem Utrechter Tedeum um 1714 entstanden. Eine spätere Aufführung 1737 für die Königin Karoline hat Anlaß gegeben zu der sicherlich falschen Datierung 1737 in Arnolds Händel-Ausgabe. Sechs zumeist kürzere Sätze schließen sich zu diesem Tedeum zusammen. Im Ton mit dem Utrechter Tedeum nahe verwandt, stellt es eine verkürzte Variante jenes größeren Werkes dar, eine nochmalige Durchmessung des dort zurückgelegten Raumes, aber nicht genau auf denselben Wegen. Wennschon Händels Meisterschaft des Satzes und der Gestaltung sich überall geltend macht, so hat das Tedeum doch nur mehr den Wert einer interessanten Studie, als den eines vollausgeprägten Kunstwerks.

Viel höher zu bewerten ist das für die Kapelle in Chandos zwischen 1718 und 1720 geschriebene Tedeum in B-dur. An Reife der Ausführung, an Frische und Fülle der Gedanken übertrifft es sogar das Utrechter Tedeum in vielen Teilen. Einzelne Stellen und Motive sind aus dem früheren Werk herübergenommen. Chrysander befürwortet für Zwecke der Aufführung eine Verschmelzung des Utrechter Tedeums mit jenem in B-dur, in der Art, daß die vorzüglichsten Teile beider (auf den gleichen Text geschriebenen) Werke in eine neuer Partitur vereinigt werden. Dies wäre praktisch ohne Schwierigkeiten besonderer Art zu bewerkstelligen und würde dem sehr knappen Utrechter Tedeum mehr und erwünschte Breite und Fülle geben. Die sonderbare Chorzusammenstellung von Sopran, drei Tenören und Baß erklärt sich aus der Besetzung der Kapelle in Chandos mit Knaben- und

Männerstimmen. Gegen die zum Teil sehr gewichtigen, groß angelegten Chöre treten die Soli hier durchaus zurück. Als besonders vorzüglich sei hervorgehoben der Satz: „All the earth does worship thee", ein festlich-freudiges Stück von innerer Belebtheit und hinreißender Kraft, von viel wuchtigeren, größeren Proportionen als im früheren Werk, und ohne manche der dort auffälligen seltsamen Züge. So hat z. B. das merkwürdig angstvolle, finstere „cry aloud" der Engel aus dem Utrechter Tedeum hier einem majestätisch-feierlichen, breit und pomphaft schallenden Chorsatz Platz gemacht. Überhaupt eint sich in diesem Tedeum ein volkstümlich frischer mit dem kirchlich-feierlichen Ton sehr glücklich. Besonders tritt dieser volkstümliche Zug hervor in der Chorfuge: „Thou art the King of glory, o Christ" über ein reizvoll rhythmisiertes, volkstümlich frisches viertaktiges Thema von stärkster Prägnanz der Linienführung. Das Sopransolo: „When thou took'st upon thee" von lieblichem melodischen Fluß, mehr lyrisch, weicher als das mystisch gefärbte entsprechende arioso des Utrechter Tedeum. Weiterhin hervorzuheben die prächtig durchgeführte Fuge: „Thou sittest at the right hand of God". Bevor sie in Fluß kommt ein spannender Dialog einzelner Stimmen und des Orchesters, in breiten melodischen Linien. Dann aber baut sich die Fuge über ein ungewöhnlich breites, elastisch geführtes Thema von elf Takten mit echt Händelschem Temperament geistblitzend aus, in jeder Hinsicht dem kurzen Abschnitt im Utrechter Tedeum überlegen. Dagegen werden der siebenstimmige Doppelchor: „Day by day" und der Chor: „Vouchsafe o Lord" im Utrechter Tedeum von dem neuen fünfstimmigen Stück und Tenorsolo mit Chor kaum erreicht. Thematisch verwandt sind in beiden Partituren die Sätze: „O Lord in thee have I trusted", die Ausführung im B-dur-Tedeum jedoch ist ungleich großartiger und reicher.

Das letzte Tedeum in A-dur, für die königliche Kapelle wahrscheinlich 1727 beim Regierungsantritt des Königs Georg II. geschrieben, stellt eine Umarbeitung des B-dur-Tedeums dar, die im wesentlichen auf Kürzung bedacht ist, manches in verfeinerter Fassung bringt, als Ganzes aber eigentlich durch die B-dur-Partitur überflüssig gemacht ist. Auch das Utrechter Tedeum

hat für das neue A-dur-Stück so manche Stelle hergeben müssen. Neu ist der merkwürdige Satz: „To thee Cherubim and Seraphin continually do cry“ mit seiner „pianissimo e staccato“-Begleitung, und der kurze, aber wirkungsvolle Schlußchor: „O Lord, in thee have I trusted“.

DAS DETTINGER TEDEUM (1743)

Das berühmteste, zweifellos auch glänzendste und großartigste der verschiedenen Händelschen Tedeum ist jenes, welches er 1743 zur Londoner Feier des Sieges der Engländer über die Franzosen bei Dettingen schrieb. Viel monumentaler in der Anlage als das so auffallend kurzgefaßte Utrechter Tedeum, übertrifft es jenes auch an Reife der Erfindung und Behandlung. Das sogenannte Urio-Tedeum hat Händel hier ausgiebig verwendet. Da aber neuerdings (durch Robinson besonders) der Standpunkt vertreten wird, daß Urio nicht der Name eines Komponisten, sondern einer Ortschaft ist, daß diese Partitur wahrscheinlich eine Jugendarbeit Händels aus seinen italienischen Jahren ist, so kann man die lange Diskussion über das hier angeblich begangene Plagiat noch nicht für beendet erklären. Wie dem auch sei, darüber kann kein Zweifel sein, daß Händel die Urio-Partitur durch seine geniale Neufassung zu einer ungeahnt glanzvollen Wirkung gebracht hat. Über den Umfang der Verwendung der Urio-Partitur kann man sich unterrichten durch den Vergleich der Händelschen Partitur mit dem von Chrysander veranstalteten Urio-Neudruck im Anhang zur Gesamtausgabe.

Gleich der erste Satz zeigt, wie alle handgreiflichen Urio-Anleihen von Händel mit einer überlegenen Weisheit angelegt und verwaltet wurden, die das ursprünglich recht bescheidene, nur handwerksmäßig tüchtige Material verhundertfacht, und aus dem „We praise thee o God“ ein packendes Tongemälde zu entwerfen versteht: der festesfrohe Jubel eines Volkes ist kaum jemals so unmittelbar eindringlich und dabei so einfach geschildert worden. Mancherlei Ähnlichkeiten in den Motiven mit Bachs Weihnachtsoratorium-Einleitung drängen sich auf: jene fanfarenartigen Freudenmotive sind typisch, Gemeingut der Zeit. Besonders ein-

drucksvoll wie nach dem freudigen, hellen, lebhaften Treiben der Instrumentengruppen in der Einleitung (Trompeten und Pauken, Oboen und Fagotte, Streicher und Generalbaß) der Einsatz des Chors die Seele aus dem weltlichen Jubel emporreißt zum Göttlich-Erhabenen. Diese zwei Stimmungsgegensätze beherrschen das ganze Stück, das teils choralmäßig, teils fugiert, teils schlicht homophon deklamiert vorüberrauscht. Dieser Satz gemahnt an so manche ähnliche Stellen in Israel in Ägypten und Messias; das Brahmssche Triumphlied sieht in seinem Eingangssatz hier offenbar sein Vorbild. Auch der zweite Satz: „To thee all angels cry aloud" ist trotz der Gleichheit des Hauptmotivs in Händels Gestaltung Urio unendlich überlegen: ein kurzes Chor-Unisono, die Soprane mit den Männerstimmen in feierlicher Deklamation abwechselnd, dazu malerisch durchgeführtes Streichorchester, das, wie es scheint, die Gebärde der Anbetung mit gefalteten Händen zum Ausdruck bringen soll. Nach dem feierlichen, leisen Intermezzo nimmt der dritte Satz: „To thee Cherubin und Seraphim" wiederum den festlich glänzenden Ton auf. Das „Holy, Lord God of Zebaoth" mit seinen wiederholten Tönen gleich einem breiten liturgischen cantus firmus hineingesetzt. „The glorious company of apostles" malt Händel durch ein polyphon figuriertes, in feierlichem Schritte dahinziehendes Andante, in das die einzelnen Chorstimmen choralartig deklamierend hineinsingen. Machtvoll zusammengeballte Klangsteigerung bei dem kurzen Grave, dann Ausklang und fugato. Der Solobaß, mit der ungewöhnlichen Begleitung des continuo und einer obligaten Trompete, eröffnet den Satz: „Thou art the king of glory". Der Chor, dem Vorsänger folgend, nimmt im zweiten Teil die Melodie auf und führt sie schwungvoll begeistert zu glänzendem Abschluß. Wiederum wohlgewählter Kontrast: „Larghetto e piano un poco" in der Baßarie: „When thou took'st upon thee", in wiegendem $\frac{3}{8}$-Takt, mit zarten pastoralen Klängen, dem Text entsprechend, der an die Geburt des Christkindes erinnert. Alle Kräfte des Chors und Orchesters wieder vereint im nächsten Satz: „When thou hadst overcome the sharpness of death". Urios Vorlage erfährt hier wiederum höchst eindringliche Verbesserung in der Plastik des Ausdrucks, in der Wirksamkeit des Aufbaus. Die gleiche Beob-

achtung drängt sich auf in dem schönen Terzett: „Thou sittest at the right hand of God“. Es gibt keine lehrreichere Lektion in der Kompositionslehre als diese Kritik und Verbesserung einer älteren Vorlage durch Händel, wie sie sich aus einem eingehenden Vergleich beider Terzette ergeben würde. Welcher Gewinn an Klarheit, Plastik, Klang, Architektur und Ausdruck bei Händel! Wenn man sich schon auf „Plagiat“ versteifen will, dann liegt doch ein schöpferisches Plagiat vor, das aus seiner armseligen Vorlage bewundernswerte, ungeahnte Schönheiten hervorzaubert. Motettenartig antwortet der volle fünfstimmige Chor: „We therefore pray thee“. Pomphafte Entfaltung aller Klangkräfte in dem breiten Chorsatz: „Day by day we magnify thee“. Er gipfelt in einem fünfstimmigen Chorfugato: „And we worship thy name“, das wiederum prachtvoll getürmt in eine massive Coda ausläuft, die breite liturgische cantus firmus-Motive gewaltig hineinschallen läßt. Stärkster Klangkontrast folgt in dem kleinen Baßsolo: „Vouchsafe, o Lord“, das im edelsten Ariosostil sich gefühlvoll ergeht. Ein würdiges Chorfinale breitet sich andachtsvoll aus in dem herrlichen Gebet: „Oh Lord in thee have I trusted“. Der Typ der polyphon behandelten Chorarie wird hier durch ein hervorragendes Stück bereichert.

TRAUERHYMNE (1737)

Die Trauerhymne (Funeral Anthem), die Händel zur Beisetzungsfeier der Königin Karoline am 17. Dezember 1737 geschrieben hatte, galt schon von alters her als eines seiner vorzüglichsten Werke. Die Musik verkündet deutlich, daß Händel nicht nur mit Anstand seiner Pflicht als Hofkomponist Genüge leistete, sondern daß er mit dem Herzen bei der Sache war, handelte es sich doch darum, seiner Gönnerin und Freundin von den Tagen seiner Jugend an ein Grablied zu singen, das der verstorbenen Königin wie dem Meister selbst zur Ehre gereichen sollte. Wenn man den Wert eines Menschen danach bemessen darf, wie seine Freunde ihn betrauern, dann muß in der Tat die Königin Karoline unsere Sympathien im hohen Maße verdienen. Ein Händel schrieb ihr zu Ehren eine seiner empfindungsvollsten, ergreifend-

sten Partituren. Schon Burney hatte 1785 in seiner Lebensskizze Händels und in seiner Musikgeschichte (IV, 419) die Überzeugung ausgedrückt, daß „die Schönheiten dieser Stücke für alle Zeiten und Länder sind, daß keine Geschmacksveränderung sie vernichten kann, oder verhindern kann, daß Menschen von Empfindung diese Schönheiten wahrnehmen". Burney geht sogar so weit, diese Hymne „an die Spitze aller Werke" des Meisters zu stellen, „was Ausdruck, Harmonie und gefällige Wirkung angeht".

Händel gab seiner Komposition, auf Bibelverse zumeist aus den Psalmen (15, 61 u. a.) geschrieben, die Form einer großen Chorkantate mit Orchester und Soloquartett. Von allen Werken seiner Gattung kommt diese Hymne den großen Bachschen Chorkantaten am nächsten, was die Schreibart angeht, und auch in musikalischer Bedeutsamkeit ist sie den besten Leistungen Bachs durchaus ebenbürtig, wennschon im Wesen des Ausdrucks so verschieden von ihnen, wie die beiden Meister überhaupt verschieden waren.

Ein kleines Orchestervorspiel in vollen, weichen Trauerklängen des Streichorchesters leitet den ersten g-moll-Chor ein: „The ways of Zion do mourn". Er bietet eine kunstvolle Choralbearbeitung über den Anfang des Chorals: „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut", der Händel von seinen Hallenser Organistenjahren noch in Erinnerung war, sang man doch in Sachsen diese Choralmelodie allgemein als Begräbnislied zu dem Text: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist". Auch der Anfang des Mozartschen Requiems ist auf das nämliche Motiv gegründet, und stammt aller Wahrscheinlichkeit nach von dieser Händelschen Stelle ab (daneben fällt auch die Ähnlichkeit zwischen dem Mozartschen Satz und dem vorletzten Händelschen Chor: „And the congregation" auf). Der Chor beginnt als Trauersinfonie des Orchesters, in die einzelne Chorstimmen die Choralzeile hineinsingen. Bald kommen neue Chormotive hinzu, der Tonsatz verwickelt sich, in wundervoller kontrapunktischer Verschlingung werden schließlich drei ebenso plastische wie ausdrucksreiche und charakteristische Motive in den mannigfachsten Kombinationen der Stimmen zusammengebracht: 1. Der Choral: „The ways of Zion" (halbe Noten).

2. „And she is in bitterness“ (Achtel und Viertel). 3. „All her people sigh“ ($\frac{1}{16}$-Koloratur und Viertelnoten mit dem „suspirium“, der Seufzerpause). Zweimal, in der Mitte und am Schluß, wird dies wundervolle Stück kunstvoller Trauermusik unterbrochen durch ein paar eindringliche homophone Takte (wo es heißt „and hang down their heads to the ground“), die in Tönen von fast körperlicher Deutlichkeit das trauervolle Senken des Hauptes malen. Folgt eine durch scharfe Deklamation, kräftige Rhythmen kontrastierende Chorepisode: „How are the mighty fallen“, die von einer vierstimmigen Doppelfuge: „She put on righteousness“ abgelöst wird. Diesem großen, dreigeteilten g-moll-Chorkomplex folgt in Es-dur das Soloquartett: „When the ear heard her“, das mit sanften, lieblichen Tönen und anmutigen Rhythmen das Bild des Verstorbenen zurückruft. Mit einem jähen Ausbruch vollen Schmerzensklanges in c-moll: „How are the mighty fallen“ unterbricht der Chor das Idyll. Darauf geht die Seelenschilderung der Entschlafenen weiter: „She delivered the poor“ (B-dur), schlichter Chorsatz, ganz volkstümlich, an Kinderlieder gemahnend. Choralmäßig breite Melodien schieben sich dazwischen, Dialog zwischen den drei Unterstimmen und dem in Terzen antwortenden zweistimmigen Sopran, gegen den Schluß hin kontrapunktische Verwicklung des bis dahin fast primitiven Tonsatzes sind die Mittel dieses hochoriginellen und in seiner lichten Färbung ergreifenden und wirkungsvoll hingestellten Stückes. Nochmals voller Trauerklang als scharfer Kontrast: „How are the mighty fallen“, diesmal in g-moll und d-moll. Wieder macht sich die Grundtonart g-moll geltend in dem auf breite chaconnenartige, feierliche Marschrhythmen (trotz des Taktes) gestellten Chor: „The righteous shall be had“. Das Orchester belebt den Fluß der Töne mit einer in gleichmäßigen Achteln dahingehenden Gegenstimme. In die Marschmusik des Orchesters singen die Chorstimmen in Paaren ihre melodischen Phrasen, erst in der Mitte sammelt sich das volle Aufgebot der singenden und spielenden Kräfte, und nun hebt sich der Satz zu einer wahren Trauerhymne, der Chor in schlichter Vierstimmigkeit choralmäßig, das Orchester in seinen charakteristischen Marschrhythmen beharrend. „Grave e piano“ tritt im dunklen

f-moll eine neue Chorepisode ein: „Their bodies are buried in peace“, darauf im hellen F-dur, forte der zuversichtliche Gegenruf: „But their name liveth evermore“. Dieser Gegensatz wiederholt sich, nunmehr in den Tonarten Des-dur, b-moll und F-dur. Hier in der hoffnungsvollen Ankündigung der Auferstehung bedeutungsvoller Anklang an das weltberühmte Motett des alten Jacobus Gallus (Händels Namensvetter): „Ecce quomodo moritur justus“ (bei der Stelle „et erit in pace“, die fast identisch ist in ihrem absteigenden Oktavengang und in Harmonie mit Händels Phrase: „But their name“). Nicht weniger als achtmal wiederholt Händel dies Zitat, ihm dadurch und durch die eingefügten motettenartigen Intermezzi eine Breite und Wucht gebend, die ganz Händelisch anmutet. Diesem archaistisch anmutenden, ergreifenden Satz folgt in d-moll nach kurzer Einleitung: „The people will tell“ jener schon genannte, an Mozart erinnernde fugierte Satz: „And the congregation“ mit reicher chromatischer Harmonik. Die neue Tonart a-moll ist dem Soloquartett: „They shall receive a glorious kingdom“ vorbehalten. Ein feingliedriges Stück von kunstvoller motivischer Arbeit, ernst, aber gefaßt in der Stimmung. Starke harmonische Rückung von außerordentlicher Wirkung, wenn nach dem leisen a-moll-Ausklang nunmehr das Schlußlargo im vollstimmigen g-moll stark einsetzt. Ein Chorlied breitet sich choralmäßig aus: „The merciful goodness of the Lord“. Es möchte gefaßt sein, wird aber von Schmerz und Wehmut übermannt, und im pianissimo, in stiller Ergebung, in der Tiefe verhallend endigt tief ergreifend das Werk.

Bewundernswert auch der meisterliche Aufbau, die wirkungsvolle Abwechslung der Stimmungen, der Rhythmen, der Tonarten (g-moll, Es-dur, c-moll, B-dur, g-moll, d-moll, g-moll, f-moll, F-dur, d-moll, a-moll, g-moll). Mit feinem Empfinden wahrt das ganze Werk die kirchliche Würde, verliert es sich nicht in kleinliche Züge persönlicher Huldigung, sondern hält es sich streng an die Psalmenworte, ohne auch nur einmal direkt auf die Königin zu verweisen. Die Trauer um Zion und ihren Fall auf die Entschlafene umzudeuten bleibt jedem Zuhörer überlassen. Dadurch erhebt sich Händels Werk über den eigentlichen Anlaß hinaus ins Allgemeinmenschliche, und wo immer es gilt,

das Andenken einer hochstehenden, weitwirkenden Frau in Tönen zu verklären, wird Händels wundervolle Musik des tiefsten Eindrucks sicher sein. Schon früh erkannte man ihren Wert. Mit löblichem Eifer, aber schlechtem Geschmack suchte man sie durch Unterlegung eines neuen Textes allgemein verwendbar zu machen, und schnitt sie in Deutschland gegen 1800 zurecht zu jenem abgeschmackt rührseligen Oratorium: „Empfindungen am Grabe Jesu", das viele Jahrzehnte hindurch Händels Kunst in Deutschland verfälscht hat.

KANTATEN

Die Solokantate mit Generalbaß oder mit obligaten Instrumenten war um 1700, ja schon etliche Jahrzehnte zuvor die beliebteste Form der vokalen Kammermusik. Sie vertritt durchaus die Stelle des späteren Liedes mit Klavier, mit dem bedeutsamen Unterschied allerdings, daß das Lied sehr häufig sich jeglicher Ansprüche auf Kunst im Gesange entschlägt, sich durchaus an die „Liebhaber" wendet, wogegen die Kantate fast immer ganz erhebliche Anforderungen an die Gesangskunst stellt. Sie ist der natürlichste Ausdruck eines Zeitalters, daß unter „Musik" in erster Hinsicht kunstvollen Gesang verstand. Es erübrigt sich zu sagen, daß Italien die eigentliche Heimat der Kantate war und blieb.

Alle Meister der italienischen Oper und des Oratoriums haben die Kantate als eine hohe Schule der Gesangskomposition gepflegt, und so hat sich im Verlaufe von etwa hundert Jahren eine ungeheure Literatur italienischer Kantaten angesammelt, von der nur der geringste Teil zur Zeit allgemein zugänglich ist. Über die Entwicklung der Gattung im einzelnen belehrt uns Eugen Schmitz': „Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts" (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914), die allerdings Händels Leistung nur ganz flüchtig würdigt.

Für Händel kommt als unmittelbares Vorbild besonders in Betracht die Kantate der neapolitanischen Schule. Gegen 1700 hatte diese Kantate schon eine ganz feste, beinahe schon schablonisierte Form ausgebildet. Die dreiteilige da capo-Arie, seltener

die kürzere, zweiteilige cavata oder cavatina, ist die Hauptsache. Gewöhnlich enthält die Kantate zwei (manchmal drei) Arien, von denen eine jede durch ein secco-Rezitativ eingeführt wird, so daß die Folge: Rezitativ-Arie sich zwei- oder dreimal wiederholt. Dem Text nach ist diese Art der Kantate einer dramatischen Szene gleichzusetzen, mit der Einmischung lyrischer Züge, die in der Natur der Arie überhaupt liegt. Besonders Alessandro Scarlatti hat als Großmeister der italienischen Kantate auf Händel beträchtlich eingewirkt. Edward Dent hat in seiner Scarlatti-Biographie auch die Kantatenkunst des Meisters des näheren gewürdigt, und seine Ausführungen werden jedem wichtig, sogar unentbehrlich sein, der sich mit Händels Kantaten eingehender befaßt. Zumal in der sorgfältigen Behandlung des Rezitativs und in der neuartigen chromatischen Harmonik hat Händel von Scarlatti die nachdrücklichsten Lehren empfangen, und er hat diese Anregungen so genutzt, wie ein genialer Jünger die Weisungen eines großen Vorbildes aufnimmt und selbständig weiterbildet. Astorga, Pergolesi, Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Ariosti, die beiden Bononcini, Lotti, Caldara, Marcello, Vivaldi, Conti kommen zu Händels Zeiten für die Kantate hauptsächlich in Betracht, als Pflegestätten neben Neapel besonders Venedig, auch Rom, Bologna und Wien. Inhaltlich sind die Kantaten den älteren Madrigalen ganz ähnlich, wie sie überhaupt die eigentlichen Nachfolger des Madrigals sind. Meistens handelt es sich um Liebesklagen.

Die sehr beträchtlichen Beiträge Händels zur Kantate sind noch nicht gebührend gewürdigt worden. Die Gesamtausgabe Chrysanders enthält nicht weniger als vier Bände Kantaten, 72 italienische Solokantaten mit Generalbaß und 28 Kantaten für eine oder mehrere Stimmen mit obligaten Instrumenten. Da der Neudruck sich auf Abdruck des Soloparts und des bezifferten Basses, der obligaten Partien beschränkt, bleibt für eine praktische Auswertung noch alles zu tun übrig. Bei weitem die größere Anzahl dieser Kantaten fällt in Händels italienische Jahre, 1707—1709, genaue Datierung im einzelnen ist nur ab und zu möglich. Die von Chrysander für die „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ angekündigte chronologische Studie über

die Kantaten ist nie erschienen. Bei der Masse der Kantaten ist es natürlich geboten, sich mit Hinweisung auf die bemerkenswertesten Stücke zu begnügen. Zunächst die Kantaten nur mit Generalbaß:

Nr. 2: „Allor ch'io dissi addio“ (für Sopran). Die erste Arie: „Son qual cerva ferita che fugge“, malt das flüchtige Umherirren des verwundeten Rehs sehr hübsch durch den rastlos bewegten Baß in $\frac{1}{16}$, auch die Solostimme wetteifert mit dem Baß in Ausmalung des Bildes. Die zweite Arie: „Il dolce foco mio“ von liebenswürdiger, einschmeichelnder Melodie, alles auf kleine Schritte, zierliche Koloratur gestellt.

Nr. 3: „Aure soavi“ enthält neben der ausnehmend schönen Arie „Care luci“ eine jener reizenden Arietten („Un aura flebile“) im $\frac{3}{8}$-Takt, tanzmäßigen, menuettartigen Charakters, die in den Kantaten nicht selten sich finden, wie z. B. auch in Nr. 6: „Clori degl' occhi miei“ die Schlußarie: „Quella che miri aura scherzosa“. Reinhard Keiser ist ein Meister dieses liebenswürdigen Genres, und im Hinblick auf die Keiserschen Arietten, Menuetts u. dgl. mag Händel sich eine Zeitlang dieser Schreibart besonders befleißigt haben. Ein hübsches Beispiel bietet auch die Baßkantate Nr. 8: „Dalla guerra amorosa“ in ihrer ersten Arie „Non v'alletti un occhio nero“.

Nr. 11: „Del bell'idol mio“ (für Sopran) bringt in der ersten Arie: „Formidabile gondoliero“ eine merkwürdig fantasievolle tonmalerische Ausdeutung der Vorstellung des „furchtbaren Gondoliere“ Charon, der die Abgeschiedenen in seinem Nachen zur Unterwelt rudert. Die Wirkung liegt in den Rhythmen der Baßfigur, die an das eintönige Rauschen des Wassers gemahnt, gleichzeitig an die Gebärde des rudernden Fährmanns.

Nr. 13: „Dite, mie piante“ (für Sopran) bringt zum Schluß ein reizendes Pastorale im $\frac{3}{8}$-Takt: „Per formar si vaga e bella pastorella“, diesmal aber keine kleine Ariette, sondern ein großes dreiteiliges Stück von frischer kerniger Melodie.

Nr. 17 und 18: „E partirai mia vita?“ (für Sopran) behandeln beide denselben Text. Nr. 18 scheint später geschrieben zu sein, ist eine vielfach erweiterte, wesentlich verbesserte Fassung von Nr. 17, ist auch mit ganz besonderer Sorgfalt beziffert.

Schon das einleitende Rezitativ von Nr. 18 auffallend durch die Freizügigkeit der Harmonik, die gewählte, ausdrucksreiche Deklamation. Anfang in f-moll, schon im dritten und vierten Takt erscheint A-dur und d-moll, darauf E-dur, der übermäßige Dreiklang d, fis, his!, dann enharmonische Verwechslung his-c und plötzlicher Ruck nach c-moll! F-dur, b-moll. Der Sekundakkord as, b, d, f folgt mit Auflösung nach Dominantseptimakkord g, h, d, f und C-dur und einen Takt später (im 13. Takt) schließt das seltsame Rezitativ in D-dur. Auch das zweite Rezitativ „Vedrò d'ombre infelici" voll ähnlicher Wendungen: Anfang Es-dur, Schluß E-dur, in der Mitte plötzlicher Ruck von D-dur nach H-dur. Die Arien, obschon wertvoll, bieten nichts so Außerordentliches wie die Rezitative.

Nr. 19: „Figli del mio cor" (für Alt) hat als erste Arie ein feierlich-schönes Sarabanden-Largo: „Son pur le lacrime", auch die zweite Arie: „Cosi mia dura sorte" von breitem, melodischem Fluß.

Nr. 20: „Filli adorata" (für Sopran) besticht durch die weich fließende Schluß-Siziliane: „Lungi date".

Nr. 21: „Fra pensieri quel pensiero" (für Alt) beginnt mit einem jener oben erwähnten galanten Stücke im leichten $\frac{3}{8}$-Takt.

Nr. 24: „La solitudine. L'aure grate, il fresco rio" (für Alt) leider unvollendet, hat ganz ausgeführt nur die erste Arie, ein Stück von graziösestem, elegantestem Ziergesang, einer entsprechend beweglichen, in $\frac{1}{16}$-Triolen sich reizend auf- und abwiegenden Begleitung. Tonmalerei der linden Winde.

Nr. 25, 26: „Lungi dal mio bel nume" (für Sopran) zwei verschiedene Fassungen desselben Textes. Nr. 26 die vollendetere, durch das geradezu mustergültige erste Rezitativ und mancherlei kleine Verbesserungen in den anspruchsvollen, sehr opernhaften Arien. Nr. 25 dagegen enthält eine in Nr. 26 ganz fehlende große Arie: „Son come navicella", deren tonmalerisch interessante Begleitung ausgeht von dem Bild des im Sturm hin und herschwankenden Bootes.

Nr. 27: „Lungi da me, pensier tiranneo" (für Alt) ein Beleg für die in der Kantate bisweilen geübte Verwendung der „Devise" oder des „Motto". Der erregte Ruf (in Quinten- und

Oktavsprung), mit dem das sehr scharf, pathetisch deklamierte Rezitativ anhebt, beherrscht sowohl das Rezitativ wie auch die erste Arie: „Pensier crudele“, spielt auch in das zweite Rezitativ und die dazugehörige Arie: „Fuggi da questo sen, o barbaro pensier“, ein tonmalerisch virtuos durchgeführtes Stück. Gesang und Stimme wetteifern im Ausmalen des „Fliehens“ der Gedanken, dazu kommt im Gang des Solos, seinen Akzenten ein starker Gefühlston zum Ausdruck, der Schrei eines gequälten Gemüts: „Lascia mi in pace“. Zum Schluß jedoch ist die Anwandlung der Eifersucht überwunden, und in den Tönen zärtlicher Liebe beschließt die Arie: „Tirsi amato, adorato“ (im wiegenden $\frac{3}{8}$-Takt) mit lockenden Trillerketten und Koloraturen die Kantate.

Nr. 28: „Lungi da voi“ (für Alt) eine beachtenswerte Vorstudie zu den großen pathetischen Opernszenen Händels. Deklamation, chromatische Harmonik, Rhythmik, Melodieführung, Tonmalerei, Stimmungskontraste (hoffnungsvoller Ausklang) wirken zusammen, um dieser großzügigen Kantate einen besonderen Eindruck zu sichern.

Nr. 29: „Lungi n'ando Fileno“ (für Sopran) auch reich an Kühnheiten, wie z. B. in der ersten a-moll-Arie der plötzlich in g-moll einsetzende Mittelsatz mit seiner Weiterführung nach d-moll, e-moll, fis-moll!, dem wundervollen chromatischen Abstieg bei den Worten „in ogni speco la mia pena, il mio dolor“. Harmonisch nicht minder bemerkenswert das zweite Rezitativ: „Ahi m'inganno“.

Nr. 30 (für Sopran): „M'ama pur quanto sia“. Hat zwei reizende Arien, das kanzonettenhafte: „Benche tradita io sia“ und das sich wohlig wiegende: „All' amor mio“.

Nr. 31: „Mentre il tutto è in furore“ (für Sopran) ist die halb schalkhafte, halb boshafte Aufforderung eines Mädchens an seinen Liebhaber, dem Ruf der kriegerischen Trommeln und Trompeten zu folgen, anstatt süßen Liebesträumen nachzugehen. Dem aus dem Felde mit Kriegsruhm heimgekehrten Helden wird die Liebste dann nicht mehr widerstehen. Die erste Arie: „Dove in mezzo alle stragi, rimbomba“ spielt hübsch mit den Trompetenfanfaren. „Komme, sehe, siege“ fordert das zweite Rezitativ den

widerstrebenden Helden auf, und die Schlußarie: „Combatti e poi ritorna“, entwirft die reizende Parodie einer kriegerischen Musik, mit Signalrufen im Baß, bezeichnenden Koloraturen, merkwürdigen harmonischen Ausbiegungen, wie das verführerisch lockende Desdur bei dem Hinweis auf der Liebe Lohn: „Più dolce amor“.

Nr. 33: „Mi palpita il cor“ (in zwei Fassungen für Alt und Sopran). Eine Gesangsvirtuosität ganz großen Stils in diesem Stück zeigt, daß es einer Sängerin allerersten Ranges zugedacht war. Die Altfassung ist die vollendetere. In den Arien: „Ho tanti affanni“ und „Se mi di m'adora“ duettiert eine Flöte mit der Stimme für unsere heutigen Gesangsbegriffe abenteuerlich genug. Noch viel phantastischer in den gesanglichen Linien

Nr. 36: „Nell' Africane selve“ für eine Baßstimme unglaublichen Ausmaßes und abenteuerlicher Geschmeidigkeit geschrieben. Vielleicht handelt es sich hier um jenen phänomenalen, aus Händels Neapolitaner Zeit bekannten Boschi. Das Stück gehört zu den großen Kuriositäten der Musikliteratur, mit seiner Malerei der Schrecknisse des afrikanischen Urwaldes, dem Heulen der Wölfe, dem Zischen der Schlangen, den Rufen der Raubvögel usw. Sprünge von zwei Oktaven und mehr sind nichts Seltenes, einmal kommt sogar ein Sprung von zwei Oktaven + Sexte vor, Kontra-Cis bis zum hohen Tenor A. Die halsbrechendsten Koloraturen häufen sich, um schließlich — ein raffinierter Effekt — einer schmelzenden, um Liebe flehenden Schlußarie: „Chiedo amore“ Platz zu machen.

Nr. 37: „Nella stagion che di viole e rose“ (für Sopran) führt uns wieder in den italienischen Frühlingsgarten zurück und besingt dessen Freuden aufs zierlichste und eleganteste.

Nr. 38: „Ne' tuoi lumi o bella Clori“ (für Sopran) ein sehr anspruchsvolles Stück, so preziös in seiner Musik wie in seinem Text. Voll von Seltsamkeiten harmonischer und rhythmischer Art.

Nr. 40, 41, 42: „Ninfe e pastori“ in drei verschiedenen Fassungen für Sopran, Alt und wiederum Sopran. Die Musik durchwegs sehr graziös. Die erste Arie „E' una tiranna“ ein Larghetto im $\frac{3}{8}$-Takt, durch rhythmische Pikanterien, häufig eingemischte Hemiolen (zwei Takte $\frac{3}{8}$ = ein Takt $\frac{3}{4}$) ausgezeichnet. Die zweite Arie: „Ha nel volto“ zierlich und flüssig, Melodiebildung von der

kurzen $\frac{2}{16}$-Koloratur beherrscht. Schlußarie: „Dite le che il mio core“ kanzonettenartig, ein „galantes“ Stück in dem bezeichnenden $\frac{3}{8}$-Takt.

Nr. 43: „*Non sospirar, non piangere*“ nimmt durch den breiten melodischen Stil, die kunstvolle Führung der Gesangslinie, die pathetischen Akzente des ersten Adagio für sich ein.

Nr. 44: „*Occhi miei che faceste?*“ (für Sopran), überaus elegant in der Faktur; unter den kürzeren Kantaten eine der vollendetsten.

Nr. 46: „*Lucrezia*“ (für Sopran) ist von allen Händelschen Kantaten ihrer Gattung vielleicht die bedeutendste. Der Text behandelt in je vier Rezitativen und Arien die altrömische Erzählung von der edlen Lucrezia, die, von Tarquinius geschändet, sich den Tod gibt, um der Schande zu entgehen. Die Kantate ist eine der gewaltigsten Gesangsszenen der ganzen Musikliteratur und wird in ihrer Gattung von keinem bekannten Stück übertroffen, was pathetischen Stil, Glut des Ausdrucks, Großzügigkeit der Gestaltung, gesangliche Wirksamkeit und Fülle packender Einzelzüge angeht. Neuerdings hat Georg Göhler sie mit einer angemessenen Orchesterbegleitung versehen, Schering in einer Klavierbearbeitung dargeboten. Beide Bearbeitungen haben sich schon verschiedentlich in der Öffentlichkeit bestens bewährt. Die überaus freizügige Harmonik dieser großartigen Kantate hat schon Mattheson in seiner „Großen Generalbaßschule“ (1731, S. 46 und 355) betont: „Wer deswegen das Dis-moll und andere Klangordnungen dieser Art weder spielen, noch kennen lernen wollte, weil sie eben nicht in allen gemeinen Straßengesängen aufstossen, der würde kahl bestehen, wenn er einmahl nur mit einer Hendelischen Lucretia Händel bekommen, und sich seiner Haut wehren, das ist solcher Arbeit ihr Recht thun sollte. Es ist diese Lucretia eine also genannte Cantate, die wohlbekannt und gar nicht neu ist, in welcher allerhand Singweisen, nicht nur aus dem Dis moll, sondern auch Cis dur und anderen Tonen häufig vorkommen“. Lucrezia ruft im Tone der höchsten Empörung und Erregung die Götter an, Tarquinius und Rom zu zerschmettern. Da die Götter sich nicht regen, ruft die Verzweifelte, vollkommen außer sich, die Mächte der Unterwelt zur Hilfe auf. Ihr

„Furioso“: „Questi la disperata“ voll abenteuerlicher Koloraturen, die sich wie Schlangenleiber aufbäumen und winden. Die Arie: „Alma salma infedele“ kunstvoll gefügt im doppelten Kontrapunkt, Motiv und Gegenmotiv auf Stimme und continuo verteilt, mit Umkehrungen, Transpositionen. Der Ausdruck dadurch konzentriert, unbeschadet seiner Leidenschaftlichkeit, für die chromatische Führung, pathetische Akzente, packende Sprünge sorgen. Besonders eindringlich die Koloraturen auf „pena“, ein sechsmal verschieden gestaltetes, stilisiertes chromatisches Wehegeheul. Kaum minder bedeutsam das abschließende arioso: der Schmerz der tödlichen Wunde wird betäubt von dem alles verzehrenden Gefühl der Rache aus der Unterwelt hervor.

Nr. 47: „Partì l'idolo mio“ (für Sopran) prägt die Klage des verlassenen Mädchens in den verschiedensten Schattierungen aus, bald beschaulich, wie im ersten Rezitativ, mit einer gewissen selbstgefälligen Eleganz in der Arie: „La bella vita mia“, mit ergreifenden Akzenten des Schmerzes in dem hochbedeutenden, in kühnen Linien geführten, auf verwegene chromatische Harmonik gestellten Rezitativ: „O voi che m'ascoltate“, in dem wieder abebbenden Schlußstück: „Tormentosa, crudele partita“ auf breite und flüssige ariose Melodik gestellt.

Nr. 51: „Quando sperasti, o cor“ (für Sopran) erfreut durch die melodische Schönheit, die reizvolle, ungewöhnliche Konstruktion der melodischen Linien im ersten siciliano: „Non brilla tanto di fior“, durch den flotten Gavottenschritt der Schlußarie: „Voglio darti a mille dolci baci“.

Nr. 54: „La bianca rosa“. „Sei pur bella“ (für Sopran). Dies Loblied der weißen Rose, voll von Grazie, Eleganz und angenehmer Biegung der melodischen Linie. Die zweite Fassung stimmt mit der ersten nur in der Anfangsarie überein (nach Chrysanders Vermutung die Arbeit eines ungenannten Italieners, die Händel für seine Kantate einfach übernommen hat).

Nr. 58, 59: „Se pari è la tua fè“ (für Sopran, in zwei nicht wesentlich unterschiedenen Fassungen) erhält ihren Charakter und Reiz durch die bewegte Baßführung, fast dauernd in Sechzehnteln, dementsprechend auch die Melodie auf kleine, zierliche Konturen gestellt, rasche, kurze Deklamation.

Nr. 61: „Siete rose rugiadose" (für Alt) interessant durch die genau ausgeschriebenen verwickelten Gesangsverzierungen der ersten Arie.

Nr. 62: „Solitudine care" (für Sopran). Erste Arie von ungewöhnlicher Breite der musikalischen Entfaltung. Das Schlußstück: „Bella gloria" gesanglich glänzend wie eine helle Fanfare.

Nr. 63: „Son gelsomino, son picciol fiore". Ein zartes, preziöses „Blumenstück", zumal in der Schlußarie: „Spesso mi sento dir" (in Sizilianenart) bezaubernd.

Nr. 65: Partenza. „Stelle, perfide stelle" (für Sopran) ist jenes gefühlvolle Abschiedsstück aus Rom, von dem schon auf S. 70 die Rede war. Anfangsrezitativ mit dramatischen Akzenten. Das erste Largo: „Se vedra l' amena sponda" höchst sorgsam durchgearbeitet, voll schmerzlich-verliebter Rufe, Seufzer, Klagen, eindringlicher, freizügiger Melodieführung. Die zweite Arie „Quando ritornero" erinnert in Rhythmus ($\frac{12}{8}$) und Baßführung stark an Bachs Orgeltokkata und Fuge C-dur, in Melodie an das Duett „Caro, bella" im Schlußakt von Julius Cäsar, das in der Tat sein Hauptthema dieser Kantate entleiht.

Nr. 67: „Udite il consiglio" (für Sopran) von außergewöhnlicher Ausdehnung. Der Ratschlag eines in Liebesdingen schon Gewitzten an die noch unerfahrenen Schäfer. Das erste Rezitativ enthält wiederum jene nach Matthesons Ausdruck seltenen „Klangordnungen", Dis-dur mit Doppelkreuz, überhaupt Tonarten mit vielen Kreuzen. Die Fülle tonmalerisch fesselnder, charakteristischer Züge überall, dabei Mannigfaltigkeit der Stimmungen. Eine der merkwürdigsten unter den Kantaten.

Nr. 69: „Vedendo amor" (für Alt) schildert in wahrhaft reizend liebenswürdigen Tönen, wie Amor eine Widerstrebende schlau einfängt. Unter den halb scherzhaften Kantaten eine der feinsten.

Ähnlich im Ton Nr. 70: „Venne voglia ad Amore" (für Alt). Amor als Vogelsteller. Jeder italienischen komischen Oper würde das charmante Werkchen zur Ehre gereichen.

Auch Nr. 71: „Zeffiretto arresta il volo" (für Sopran) gehört in die Klasse dieser heiteren, liebenswürdigen, idyllischen Stücke. In der ersten Arie (im Allegro) malt der Baß das linde

Wehen des Zephyrs. Das folgende Rezitativ wiederum in den Kreuztonarten bis nach gis-moll, jenen Tonarten, die Händel für Schilderung paradiesischer Genüsse gern verwendet. Den Schluß macht die reizende kleine Kanzonette im $\frac{3}{8}$-Takt: „Auretta vezzosa“.

* * *

Italienische Kantaten mit Instrumentalbegleitung

Den Solokantaten mit Generalbaß gegenüber ist die lange Reihe der ein- oder mehrstimmigen Kantaten mit obligaten Instrumenten noch bedeutsamer und anspruchsvoller. Manche dieser Kantaten kommen an Ausdehnung und Gewichtigkeit halben Opernakten gleich. Obgleich so gut wie völlig unbekannt, nehmen sie im Werk Händels einen künstlerisch hohen Rang ein und dürften mit der Fülle ihrer glänzenden Einfälle höchst angenehme Überraschungen gewähren. Zudem ist die kammersinfonische Begleitung oft von ganz apartem Klangreiz.

Nr. 1: „Ah crudel, nel pianto mio“ (für Sopran) ist laut Händels eigenhändiger Notiz für seinen Gastgeber in Rom, den Marchese di Ruspoli, geschrieben. Der auf drei Arien und etliche Rezitative verteilte Text ist die übliche Liebesklage. Erstaunlich, wie dieser so oft wiederholte Vorwurf bei Händel noch immer so viel frische Musik hervorzulocken mag, wie auch hier. Eine weit ausgeführte dreiteilige sinfonia nach Scarlattischer Art dient als Ouvertüre.

Nr. 2: „Alpestre monte“ (für Sopran). Von diesem vielversprechenden Anruf an die Alpenberge ist leider nur Anfang und Schluß erhalten.

Nr. 3: „Arresta il passo“ Aminta e Fillide. Eine lange, sehr sorgfältig ausgeführte zweistimmige dramatische Szene, mit nicht weniger als neun Sätzen, die zahlreichen Rezitative dabei nicht mitgezählt. Der Anfang der Ouvertüre, die liedmäßige Arie „Se vago rio“ sind später in die Oper Rinaldo übernommen worden (die Arie zum Text „Il vostro maggio“), auch in Agrippina begegnen uns drei andere Arien. Die ganze Kantate mit einer Fülle melodisch schöner, rhythmisch belebter Musik beladen, die dabei auf Abwechslung dauernd bedacht ist. Besonders fallen ins Ohr

der wiegende $\frac{6}{8}$-Takt „Fiamma bella“, das gefällige und brillante „Fu scherzo, fu gioco“. Als Finale ein prachtvolles, meisterhaftes Duett: „Per abatter il rigore“ (später zum Text Caro autor nochmals verwendet). Charakteristisch für die ganze Kantate die Art, wie die Geigen zweistimmig zumeist in Parallelterzen mit den Stimmen in echt italienischer Manier dialogisieren.

Nr. 4 ist ein ausgedehntes Fragment einer unbetitelten Kantate „in onore di Carlo VI, imperadore di Germania“.

Nr. 5: „Splenda l'alba in oriente“ wiederum Fragment, gegen 1713 entstanden, ist die erste einer Reihe von Kantaten, die Händel für Londoner Cäcilien-Feste geschrieben hat. Die erste Arie begleitet von zwei Flöten, Oboe, Streichquartett, continuo. Sie erscheint, in verbesserter Umarbeitung, nur mit Streichquartett in der zweiten Cäcilien-Kantate.

Nr. 6: „Cecilia, volgi un sguardo“ (für Sopran und Tenor), im Jahr 1736 geschrieben, als Anhang zum Alexander-Fest. Glanzpunkt der reifen und reichen Komposition ist das Duett: „Tra amplessi innocenti“ mit merkwürdig synkopierten Rhythmen, die schon entfernt an „rag-time“ erinnern.

Nr. 7: „Carco sempre di gloria“ nur in Bruchstücken erhalten.

Nr. 8: „Look down, harmonious saint“ (für Tenor). Überaus schöner, inniger Anruf „An die Musik“, von Händel für eines seiner Orgelkonzerte benutzt. Die Arie: „Sweet accents“ mit kleinen Änderungen zu italienischem Text: „Sei cari, sei bella“ in die Kantate Nr. 6 übernommen.

Nr. 9: In „Clori, mia bella Clori“ (für Sopran) fällt besonders die Schlußarie auf: „Di gelosia il timore“ wegen der kunstvollen Verkettung der beiden Geigen und der Gesangsstimme als Terzett gegen den bewegten Baß.

Nr. 10: „Crudel tiranno Amore“ (für Sopran). Auch hier in der ersten Arie lebendiger, beweglicher, triomäßiger Dialog des Gesanges mit Geige und Bratsche. Das larghetto „O dolce mia speranza“ ein melodisch überaus schönes Siziliano.

Nr. 11: „Cuopre tal volta il cielo“ (für Baß). Eines der packendsten Händelschen Tonbilder, doppelt erstaunlich, wenn Chrysanders kaum glaubliche Vermutung zutrifft, daß diese

Kantate von allen die früheste, noch in Halle entstanden sei. Beim Halleschen Händel-Fest 1922 übte sie, in einer Orchesterbearbeitung von G. Göhler, ganz außerordentliche Wirkung aus. Sturm und Gewitter wühlt die See auf, so bringt auch unglückliche Liebe das Herz in stürmische Erregung, das ist der Grundgedanke des Textes. Händel macht daraus eine höchst temperamentvolle Sturmmusik. Schon das erste Rezitativ mit seinen pathetischen Harmonien, den weiten Sprüngen, seiner wuchtigen Deklamation sehr eindringlich. Merkwürdige Tonmalerei der abgefallenen „Blätter und Blüten", die der Sturmwind die Küste entlang fegt. Die Arie „Tuona, balena, sibila il vento" donnert, blitzt, pfeift wirklich, wie der Text besagt mit einer unheimlichen Gewalt. Einer großen Baßstimme ist hier eine erstaunlich wirkungsvolle Entfaltung gesichert. Die beiden Geigen und der continuo wetteifern mit dem Solo in einem Quartett mächtiger Sprünge, rollender Figuren, gegeneinander wogender Linien. Die Schlußarie „Per pietà de' miei martiri" von kunstvoller polyphoner Arbeit: ein verwickeltes Terzett der beiden Geigen und des Solo über dem continuo, der bisweilen auch thematisch eingreift. Die anspruchsvollen Baßkoloraturen verlangen allerdings eine Gurgel von ganz ungewöhnlicher Geschmeidigkeit.

Nr. 12: Delirio amoroso. „Da quel giorno fatale" (für Sopran). Cloris, untröstlich über den Tod ihres Tirsis ist in eine Art Liebeswahnsinn geraten, in dem sie den Geliebten bald in den elysäischen Gefilden, bald im Hades zu sehen glaubt. Diese gegensätzlichen Fantasiegebilde malt die Musik in einer Reihe von Rezitativen, Arien, Tänzen aus. Reiche instrumentale Mittel deuten auf die römische Kammerkunst. Eine richtige, ausgewachsene flotte Ouvertüre leitet die Kantate elegant ein. Die erste Arie: „Un pensiero voli in ciel" (mit drei Geigen, Oboe, Viola, Cello, Continuo) faßt die Sologeige und Oboe mit dem Gesang zu einem virtuos bewegten concertino zusammen, mit dem das concerto grosso lebendig dialogisiert. Das tonmalerisch geistvolle Stück ist allerdings nur einer Koloraturstimme erster Güte zugänglich. Folgt das Gegenstück, die Ausmalung der düsteren Szene im Hades. Das Rezitativ „Ma fermati pensier" schildert musikalisch diese Reise nach „Nibelheim" mit realistisch malenden

Zügen: „Rapida io scendo" (rasch abstürzende $\frac{1}{32}$-Läufe im Solo und Baß) „a rapir il mio bene" (zerrende, schüttelnde Tonwiederholung im Baß). Die lichten elysäischen Klänge jetzt abgelöst durch ein Ensemble tiefer Stimmen, Cello, Solo und continuo in der Arie: „Per te lasciai la luce". Clori ist im Wahn, daß Tirsis Schatten vor ihr flieht. Dies unfaßbare Gleiten des Schattens malt das Solo-Cello fantasievoll. Weiterhin wieder Eintritt heller, hoher Klänge in der reizenden, lieblich flatternden Bewegung der Arie: „Lascia omai le brune vele", wo Flöte und Geigen, pizzicato-Begleitung, Echophrasen ihre Wirkung tun. Tanzmusik folgt, Beschluß macht die hübsche Menuettmelodie: „In queste amene piaggie".

Nr. 13: Armida abbandonata: „Dietro l' orme fugaci" (für Sopran). Von diesem merkwürdigen Stück besaß J. S. Bach eine zum Teil eigenhändig geschriebene Kopie (jetzt Eigentum von Breitkopf & Härtel). Das erste sehr originelle Rezitativ ohne Baß, nur von zwei Geigen begleitet, die erste dauernd über drei Saiten arpeggierend. Die Arie „Ah! crudele" auch besonders bemerkenswert wegen der voll ausgeschriebenen, reichen vokalen Auszierungen. Armidas Ruf an die Wogen und Ungetüme des Meers in ein „accompagnato furioso" mit rauschenden Streicherfiguren gefaßt. Ihre Arie: „Venti fermate" ein Seitenstück zu der Baßarie: „Tuona balena" in Nr. 11. Beschluß macht eine Siziliane der verlassenen und dennoch von ihrer Liebe nicht ablassenden Armida.

Nr. 14: Agrippina condotta a morire. „Dunque sarà pur vero" (für Sopran). Eine hochpathetische Komposition, voll wechselnder, scharf ausgedrückter Stimmungen, voll der interessantesten Züge in Deklamation, expressiver Koloratur, Tonmalerei, Harmonik. Agrippina, zum Tode geführt, in Wut, Haß, Enttäuschung, Rachsucht, Nero fluchend, dann wieder in einem Aufflackern der Mutterliebe schwankend.

Nr. 15: „Figlio d'alte speranze" (für Sopran). Eine kürzere Kantate von virtuoser Fassung, aber an musikalischem Wert hinter den meisten anderen zurückstehend.

Nr. 16: „La terra è liberata". Apollo e Dafne (für Sopran und Baß). Apollo hat den Drachen Python erschlagen und Griechenland von dem Ungetüm befreit. Er triumphiert: „Pende il ben

dell' universo" (kräftige und doch anmutige zweiteilige Ariette mit Streichern, Oboe, Fagott). Er hofft nun auch über den übermütigen Knaben Amor sich hinwegsetzen zu können: „Spezza l'arco e getta l'armi" (elegante Arie, blitzend und funkelnd in dem lebhaften Geschmetter der Miniaturfanfaren spitzer Oboen). Die Nymphe Dafne besingt die Freuden der Freiheit: „Felicissima quest' alma (reizendes siciliano mit Oboesolo und pizzicato-Begleitung des ganzen Streichorchesters). Apollo redet sie an, wird aber abgewiesen. Weiterhin Duett der beiden: „Una guerra ho dentro il seno", langes Unterhandeln Apollos: „Come rosa in su la spina" (mit reich bewegtem obligatem Solo-Cello; die spitzen Dornen der Rose malt sowohl dieser Cellopart, wie auch in größerem Format der Geigenpart mit seinen scharfen Spitzen und Sprüngen). Dafne wehrt sich: „Come in ciel benigna stella" (mit der hübschen Malerei des in der Höhe ruhig glänzenden Sterns durch die hohen Haltetöne der Oboe über dem auf und ab wogenden Streicherpart, der sich wohl auf die Textstelle bezieht „di Nettun placa il furor"). Dialog der beiden: „Deh lascia addolcire" (Apollo mit Flöte, Dafne mit Oboe und Streichern). Dafne entflieht Apolls Zudringlichkeiten. Ihre Flucht scheint das meto perpetuo der Solovioline zu malen, in Apolls Arie: „Mie piante correte", die so hübsch diesem von Solo-Fagott gestützten Violinsolo ein richtiges concerto grosso entgegenstellt. Überraschender Ausgang dieser langen Arie, die sich — ein malerisch andeutender Zug — in ein Rezitativ verliert: Apollo hat die Spur verloren, sucht aufgeregt die verschwundene Nymphe, die unterdessen durch Verwandlung in einen Lorbeerbaum sich allen Weiterungen entzogen hat. Elegischer Schlußgesang Apolls: „Cara pianta". Eine dramatische Szene, wohl geeignet zur bühnenmäßigen Aufführung mit Kostüm und Dekoration.

Nr. 17. „Mel dolce dell' oblio" (für Sopran). Filli spricht ihre verliebten „pensieri notturni" in dieser reizenden kleinen Rokokokantate aus, die galante Soloflöte zur behenden Helferin heranziehend. Zumal die zweite Arie „Ha l'inganno il suo diletto" greift dem liebenswürdigsten buffo-Stil eines Pergolesi und späterer schon vor, in der Gefälligkeit der hurtigen Deklamation, den lebhaften, scharf pointierten Rhythmen.

Nr. 18: „No se emenderà jamas“. Eine seltsame kleine „cantata Spagnuola a voce sola e Chitarra“ in altertümlicher Notation mit Doppelganzen, lauter weißen Noten, mit etlichen gefüllten schwarzen Köpfen hier und da; einmal sogar ein $\frac{5}{1}$-Takt eingemischt. Der Gitarrenpart nur in Baß und Diskant notiert. Dies Kuriosum, wie auch der spanische Text verrät, wohl nach Neapel zu verlegen, wo Händel mit der spanischen Aristokratie nähere Beziehungen hatte.

Nr. 19: „O come chiare e belle“ (für zwei Soprane und Alt). Das Personenverzeichnis: „Olinto pastore, Tebro fiume, Gloria“ gibt Hinweis auf Rom, war doch Olinto der Schäfername des Marchese Ruspoli, Händels Gastgeber in Rom. Der Inhalt ein Kompliment an den Tiber, der die Lobreden des Schäfers Olinto und der Ruhmesgöttin zuerst schamhaft und bescheiden abwehrt, sogar gleich dem Nil seine Stirn (d. h. die Mündung) verhüllen möchte; schließlich gelingt es den vereinten Bemühungen aber doch, den alten „fiume Latino“ zur Annahme der Huldigung zu überreden. Die lange Komposition mutet an wie ein Stück musikalisches Tagebuch aus Händels glücklichen römischen Jugendzeiten. Sie ist übrigens voll von geistreichen Zügen. Gleich die erste Arie: „O come chiare“ malt das Spiel der Tiberwellen anschaulich. Glorias Gesang: „Caro Tebro“ ein Meisterstückchen des bel canto, mit voll ausgeschriebenen Kadenzen und Verzierungen. Olintos Schlußarie: „Alle voci del bronzo guerriero“ mit Solotrompete und zwei Geigen, die an Glanz mit dem Solo wetteifern. Die kleine lebhafte Ouvertüre verwendet concertino und concerto grosso.

Nr. 20: „Spande ancor a mio dispetto“ (für Baß). Ein melancholischer Monolog eines Unglücklichen; von bedeutendem musikalischem Wert. Erste Arie von feiner polyphoner Arbeit im triomäßigen Gefüge der beiden Geigen und des Solo über dem continuo. Das accompagnato: „O che da fiere pene“ mit vielerlei tonmalerischen Zügen, das Toben der Wogen, das Tosen des schäumenden Bergflusses andeutend. Schlußarie „Da balza in balza“ malt wiederum das Herabstürzen des Flusses: bewegtes Duett der Geigen und des Solo über einem Baß von gleichsam granitener Festigkeit.

Nr. 21: „Tra le fiamme" (für Sopran). Ein liebenswürdiges, halb scherzhaftes, geistvoll spielerisches Werk mit ungewöhnlicher Klangwirkung durch ein Orchester von Flöten, Oboen, Streichern, Viola da Gamba (mit beziffertem Baß notiert) und Generalbaß. Die erste Arie von anmutigster Beweglichkeit im $\frac{3}{8}$-Takt, mit hübschen Tonmalereien, wie die flatternden Triller der Schmetterlinge (farfalle). Die zweite Arie: „Pien di nuovo e bel diletto" nutzt das Bild des fliegenden Icarus zu realistischen tonmalerischen Wirkungen.

Nr. 22: „Tu fedel? Tu costante?" (für Sopran). Eine enttäuschte, etwas eifersüchtige Schöne macht sich Luft über die Untreue des Liebhabers. Besonders hübsch die menuettartige zweite Arie: „Se Licori, Filli ed io", auch die in Tanzrhythmen mit so viel Grazie einherschreitende Arie „Se non ti piace amarmi" und die reizende Kanzonette: „Si crudel" mit ihrem dauernden Wechsel von $\frac{3}{8}$- und $\frac{3}{4}$-Takt von großer melodischer Frische.

Nr. 23: „Un alma innamorata" (für Sopran). Die Eingangsarie hat ihre musikalischen Qualitäten in dem elegant geführten Dialog der Singstimme mit der Geige. Die zweite Arie: „Io godo, rido e spero" fügt diesen Vorzügen noch den einer frischen und lebhaften Melodie hinzu; Beschluß macht wiederum eine jener zierlichen Kanzonetten im $\frac{3}{8}$-Takt: „Ben impari, come se ama".

Nr. 24: „Conosco che mi piace" (für zwei Soprane und Alt). Diese dramatische Szene zwischen Clori, Tirsi, Fileno, die ausgedehnteste aller Händelschen Kantaten ihrer Art ist leider durch einen verloren gegangenen Anfang und Schluß zum Fragment geworden. Trotzdem umfaßt der Neudruck noch vierzig Druckseiten. Ihren Schwerpunkt hat die Kantate in den prachtvollen Duetten: „Scherzano sul tuo volto", „Fermati! No, crudel!", „Senza occhi e senza accenti". Auch das nachträglich als Schluß hinzugefügte Terzett: „Vivere e non amar" ist leider unvollständig. Auch im übrigen mancherlei Wertvolles und Merkwürdiges, wie z. B. in der Arie der Clori: „Barbaro, tu non credi" mit einer in raschen Doppelgriffpassagen geführten „Violino obligato" neben Oboen, zwei Geigen, Bratschen, Bässen, mit andauerndem Wechsel zwischen „presto ma non prestissimo" und Adagio. Filenos Arie: „Come la rondinella d'Egitto" wird be-

gleitet von einem auf zwei Systemen notierten „arciliuto“ und Streichern.

Nr. 25: „Chi ben ama, non paventa“ (für zwei Soprane). Fragment.

Nr. 26: „Ah! che troppo ineguali“ (für Sopran) besteht nur aus Rezitativ und Arie. Vielleicht Fragment, aber dennoch verwendbar. Als einzige unter den Kantaten geistlichen Inhalts. Ein Gebet an die Jungfrau Maria. Die Arie nicht kirchlich im Ton, aber eine ausnehmend noble Musik, mit der klangvollen, kunstvoll gesetzten Streichquartettbegleitung von ungemein schöner Klangwirkung.

Nr. 27: „Mi palpita il cor“ (für Sopran) ist Übertragung für Sopran der als Nr. 33 unter gleichem Titel in der Gesamtausgabe unter den Kantaten für Solostimme und Baß (Band 50) gedruckten Altkantate.

Nr. 28. „Languia di bocca lusinghiera“ (für Sopran). Fragment, das schon 1869 bei Schott in Paris in einer nachlässigen Ausgabe erschien. Die Arie: „Dolce bocca“ mit Oboe und Violine ein schönes Stück triomäßigen Satzes über dem continuo.

KAMMERDUETTE UND TERZETTE

Die Gattung des italienischen Kammerduetts ist durch Agostino Steffani zur klassischen Vollendung gebracht worden. Über Steffanis Beziehungen zu Händel und seine künstlerische Bedeutsamkeit ist im ersten Teil dieses Buches (S. 81 ff.) einiges gesagt. Was Händel von seinem älteren Freunde und Vorgänger gelernt hat, wird oft in seinen Partituren ersichtlich, nirgends aber klarer, als in der langen Reihe von Kammerduetten, die als Band 33 einen der kostbarsten Teile der Gesamtausgabe ausmachen. Dieser Band ist auch sonst einer der vorzüglichsten, weil er fast völlig gebrauchsfertig ist, keiner mühsamen Bearbeitung bedarf. Kein Geringerer als Johannes Brahms hat zu den meisten Stücken den Generalbaß mit der Hand eines Meisters hier ausgeführt, einige andere Duette sind von Julius Spengel und Joseph Joachim bearbeitet. Von den zwanzig Duetten gehören Nr. 1 und 2 der italienischen Zeit an, zwischen 1707 und 1709.

Nr. 1: „Caro autor“ liegt in drei Versionen vor; die erste ist für Sopran und Tenor geschrieben, die zweite für zwei Altstimmen, die dritte für zwei Soprane. Sie gehört zu jenen, mindestens zehn Duetten, die Händel in Hannover für die Prinzessin Karoline, spätere englische Königin, geschrieben hat, auf Gedichte jenes Abbate Ortensio Mauro, von dem als Steffanis Librettisten schon die Rede war. Die übrigen Duette sind in Händels späteren Jahren zwischen 1741—1745 entstanden. Im ersten Bande seines großen Händel-Werks hat Chrysander (S. 360—373) die Duette einer ausführlichen Betrachtung unterworfen, die jedem, der sich mit diesen köstlichen kleinen Kunstwerken beschäftigt, von Wert sein wird. Dort sind auch die mannigfachen Beziehungen aufgewiesen, die diese Duette zu anderen Händelschen Werken haben, in die sie mehr oder weniger umgearbeitet später aufgenommen wurden.

Die erste Fassung von „Caro autor“, eine gute, aber noch bisweilen etwas schulmäßige, unelegante Arbeit, wird in der zweiten Fassung (die wahrscheinlich erst gegen 1740 entstand) transponiert, durch Kürzung und die Ersetzung des Schlußsatzes durch ein neues aus der Rinaldo-Kantate herübergenommenes Stück: „Dagli amori flagellata“ verbessert, das in der Stimmführung plastischer, lebendiger, im Ausdruck präziser und wirksamer ist. Die dritte Fassung ist eine völlig neue Komposition desselben Textes, noch knapper zusammengefaßt in der Form, schlagender im Ausdruck. Die Schlußfuge „Dagli amori flagellata“ hat später in Acis und Galatea (im Chor „Wretched lovers“) Verwendung gefunden.

Nr. 2: „Giù nei Tartarei regni“ deutet auf frühe Entstehungszeit durch einen gewissen Mangel an Geschmeidigkeit der Stimmführung, durch schulmäßige Behandlung strenger Kanon- und Fugenformen, und durch die Abwesenheit jeglichen Versuches, die zwei verschiedenen singenden Personen irgendwie auseinanderzuhalten.

Nr. 3: „Sono lieto“ (für Sopran und Alt) eröffnet die Reihe der reiferen Stücke. Der erste Satz ein vollendetes Beispiel einer zweistimmigen Gesangsfuge, begleitet von einem an der fugierten Arbeit nicht teilnehmenden Generalbaß. Eine typische Spezial-

form der Gattung Kammerduett. Die Tongirlanden, Ketten auf „catene“ ein tonmalerisch reizvoller Einfall. Der leichten Grazie dieses eleganten Satzes steht ein zweiteiliges fugiertes Finale in ruhigeren, breiteren Linien gegenüber. Das in die Sexte und Oktav hinaufspringende Thema: „Non avran mai“ ist später in die Ouvertüre zu Judas Makkabäus eingegangen.

Nr. 4: „Troppo cruda“ (für Sopran und Alt) beginnt als Liebesklage mit einem fugierten Satz, der in den bei Händel für den Ausdruck seelischer Erregung und Pein sehr charakteristischen Tonarten e-moll, h-moll sich hält, auch die schmachtende verminderte Terz und Chromatik des öfteren einmischt. Wirksamer Kontrast im zweiten Fugato: „Ma la speme“, durch Durklang, reichen Ziergesang, lebhaften Gang der Stimmen und zuversichtlichen Ausdruck. Auch die beiden Schlußsätze wandeln diesen Stimmungsgegensatz mit neuen Mitteln fesselnd ab. Das alte madrigalische „sospirar“ mit den Seufzerpausen spielt artig verliebt in das Finale hinein. Händels Handschrift, recht unleserlich geschrieben, mit Tintenklecksen verschmiert, trägt den Vermerk: „Dieses ist so verwirrt geschrieben, wie mein Kopf ist, habe niehmanden es abzuschreiben verdammen wollen.“

Nr. 5: „Che vai pensando“ (für Sopran und Baß), ein vollendetes Meisterstück kunstvollen Tonsatzes. Der erste Satz, auf ein Steffanisches Motiv gebaut, eine bewundernswert klare und elegante Doppelfuge, von heller Heiterkeit und bezaubernder Grazie. Der zweite Satz wiederum fugiert, aber in breiteren Rhythmen, über ein langatmiges, überaus plastisches Thema, das durch seine Chromatik zu mancherlei Feinheiten der Harmonik Anlaß gibt. Ein von alters her berühmtes Duett.

Nr. 6: „Amor, gioje nù porge“ (für zwei Soprane) wird eröffnet von einer nachdenklichen Fuge mit einem merkwürdig breiten, prachtvoll deklamiertem Thema, in dem der Anruf an die Eifersucht: „O gelosia“ und die „tormenti“ ihre Schuldigkeit tun. Der zweite Satz: „Onde al bendato nume“ lebhafter rhythmisiert, in freier Polyphonie, mit kanonischen Nachahmungen. Das düstere fis-moll und cis-moll eignen sich gut für die leidenschaftliche Färbung, die besonders hervortritt bei der Stelle: „Col tuo crudel veleno“ in schmerzlichen Biegungen der Linien, Syn-

kopierungen, Sprüngen. Der Schlußsatz: „Ch' io non bramo a gioir" greift aus der Hamburger Almira-Partitur ein Duettmotiv („Ich will gar von dir nichts wissen") auf, und führt es mit jetzt weit überlegener Kunst fugiert aus, zu einem höchst eindringlichen, durchaus mannhaften Musikstück. Das Fugenthema von zwei gegensätzlichen Affekten beherrscht, dem leichtfertig tändelnden Anfang, und der sehr nachdrücklichen, energischen Absage an die Qualen der Liebe.

Nr. 7: „Va speme infida" (für zwei Soprane) in einer großen dreigeteilten Form, so daß am Schluß ein wirksam verkürztes da capo den lebhaft fugierten Anfangssatz wiederholt; der Mittelteil setzt sich aus mehreren Sätzen in freier Polyphonie zusammen. Zumal in dem $\frac{3}{8}$-Intermezzo: „Tu baldanzosa mi voi" nutzt die Brahmssche Klavierbegleitung meisterlich die Möglichkeiten durchgearbeiteter Polyphonie, so daß die duettierenden Stimmen aufs wirksamste ergänzt werden durch ein dreistimmiges instrumentales Gefüge über die nämlichen Motive.

Nr. 8: „A mirarvi io son intento" (für Sopran und Alt) wird schon von Mainwaring als Muster des echten Steffanischen Duettstils hervorgehoben. In der Tat ein außerordentliches Meisterstück. Der erste Satz in breiter dreiteiliger da capo-Form, von elegantester Führung der Stimmen, der zweite Satz: „Ma l'amor" in ruhigeren Linien gehalten, das Finale: „E vibrando in un baleno" von ganz besonderer Feinheit durch den Schwung seines, Ziergesang mit präzisester Deklamation und rhythmischer Kraft verbindenden Themas, das in der geistvollen Durchführung zu glänzender Wirkung gesteigert wird.

Nr. 9: „Quando in calma ride il mare" (für Sopran und Baß) womöglich noch plastischer und eindringlicher durch sein glückliches Thema, das halbe, achtel- und sechzehntel-Noten aufeinanderfolgen läßt und diese rhythmischen Unterschiede mit sicherer Hand zu verwerten weiß, so daß z. B. im Takt 12—19 der Baß die stürmischen Koloraturen auf „tempeste" entgegengestellt den breiten Halben des Soprans. An die Stimmen stellt das Stück hohe Ansprüche auf Virtuosität, lohnt aber reichlich die Mühen. Kaum geringer an artistischen Reizen erster Güte der Schlußsatz: „E si passa in un baleno", der den zuckenden, zackigen „Blitz",

die „Höhe“ und den Fall zu den „ruine“ tonmalerisch virtuos ausdrückt.

Nr. 10: „Tacete, ohimè“ (für Sopran und Baß) noch mehr von Gefühl gesättigt. Der erste Satz getragen, nicht ohne leise pathetische Akzente, eine sanft melodische, eindringliche Mahnung zur Ruhe: „Denn Amor schläft in blumiger Wiege“. Reizende Züge in diesem feinen Satz die schaukelnden, auf die Wiege deutenden Figuren, die Haltetöne und breiten Gänge auf „dormir“, die lebhaft den Eifer der Frage betonenden Figuren auf „nol vedete“ (seht ihr ihn nicht?). Diese Motive in einem fantasievollen Satz mit bewundernswerter Kunst miteinander zu immer wechselnden Klanggebilden verflochten. Der nächste Satz: „Non sia voce importuna“ erhält durch schlagend präzise Deklamation eine feste rhythmische Stütze. Das Finale: „Sol quando dorme Amor“ wieder in weichen, wiegenden Linien, besonders schön der Ausklang dieses Schlummerliedes mit den wogenden Triolenfiguren, den ruhsamen Synkopen, den bedächtigen, weiten Sprüngen. Gerade dies Duett hat im Utrechter Tedeum, in den Anthems, im Messias-Halleluja noch nachgewirkt.

Nr. 11: „Conservate, raddopiate“ (für Sopran und Alt) von außerordentlicher melodischer Breite und Schönheit. Die $\frac{3}{2}$-Notierung des ersten Satzes darf nicht zu langsamem Tempo verleiten, ein tanzmäßiger, anmutiger $\frac{3}{4}$-Rhythmus ist gemeint. Der zweite Satz: „Nodi voi“, viel verwickelter, wohl mit Bezug auf die „nodi“, die „Knoten“, die hier aufzulösen sind. Über dem rastlos bewegten Baß verknoten sich die Stimmen, immer zur anmutigsten Lösung gebracht. Chrysander vermutet wohl mit Recht, daß hier durch ein Versehen das da capo ausgelassen ist. Wiederholung des ersten Satzes nach den Kniffigkeiten des zweiten gibt der Komposition wohltuende Abrundung.

Nr. 12: „Tanti strali al sen“ (für Sopran und Alt). Erster Satz von liebenswürdiger, fast scherzhafter Haltung, voll Anmut, lebhafter Eleganz. Dem $\frac{3}{8}$-Takt steht das langsamere Intermezzo: „Ma se l' alma sempre geme“ wirksam gegenüber. Den Beschluß macht wiederum ein lebhafter Satz: „Dunque annoda“ über ein durch ins Ohr fallende Rhythmisierung glückliches Thema.

Nr. 13: „Langue, geme“ (für Sopran und Alt). Erster Satz von anschmiegsamer, etwas melancholischer Weichheit. Die zärtliche Taube klagt um den flüchtigen (errante) Gefährten. Die Gegensätze gebildet durch das schmachtende „langue, geme, sospira“ und das rasch dahinflatternde „l'errante“. Im zweiten Teil, beim Wiedersehen („ma poi quando vede“) Umschlag in freudige Stimmung, die auch den Schlußsatz beherrscht: „Cangia i gemiti in baci“. Eine gewisse sorglose Heiterkeit bricht hier durch, besonders bei den Fiorituren beider Stimmen auf die Worte „più non brama“.

Nr. 14: „Se tu non lasci amore“ (für Sopran und Alt). Der erste Satz sehr kunstvoll gefügt, aber vielleicht zu lang ausgesponnen. Kürzung wäre möglich durch Streichen der notengetreuen Wiederholung des ersten Teils, Takt 48—75. Leichter eingänglich der anmutige Schlußsatz: „Quando non ho più core“. Über den nämlichen Text hat Händel in Neapel am 12. Juli 1708 ein Terzett geschrieben, das wohl kunstvoll gebaut ist, aber hinter dem viel reiferen Duett merklich zurücksteht, was Geschmeidigkeit der Stimmführung, Wohlklang angeht. Nur einzelne Motive des Terzetts sind im Duett verwendet, dagegen hat Händel aus diesem Zwiegesang später im Messias das berühmte Duett: „O death where is thy sting“ gestaltet, und damit diesem Gedanken die endgültige, vollendetste Fassung gegeben, und auch der Messias-Chor: „Drum Dank sei Gott, der uns den Sieg gegeben“ leitet sich von dem alten Kammerduett her.

Nr. 15: „Quel fior che all' alba ride“ (für zwei Soprane, datiert London, am 1. Juli 1741) nimmt wiederum einen Text auf, über den der Meister Jahre vorher ein Terzett geschrieben hatte. Das sehr tüchtig in Doppelfugenweis gesetzte Terzett kommt über eine gewisse schulmäßige Trockenheit kaum hinaus und wird an Geschmeidigkeit, Beseelung, Wohlklang von dem Duett weit übertroffen. Aus dem Terzett holte sich Händel später das Material zu dem auf vier Motive meisterlich fugierten Chor: „Let old Timotheus yield the prize“ im Alexander-Fest. Dem Schlußsatz des Terzetts begegnen wir im Chor: „These pleasures melancholy gives“ im Allegro und Pensieroso in Umformung. Der Anfangssatz des Duetts stimmt in langen Partien ziemlich

genau überein mit dem Messias-Chor: „His yoke is easy" („Sein Joch ist leicht"). Trotz der unüberbietbaren Konkurrenz des Messias-Stückes hat das Duett als solches so viele Schönheiten, daß es wohl verdiente, nicht ganz vergessen zu werden.

Nr. 16: „Nò di voi non vuò fidarmi" (für zwei Soprane), am 3. Juli 1741 in London geschrieben, ist ebenfalls in den Messias übergegangen, in den Chor: „For unto us a child is boru". Höchst lehrreich, als Beispiel geistvoller Händelscher Transkriptionskunst die Art, wie Händel das Duett zum Chor umgearbeitet hat. Fast Takt für Takt des Duetts im Chor beibehalten, nur daß Händel im Chor zwei Stimmpaare einführt, anstatt eines duettierenden Paares. Dadurch kommt der lebendige Dialog der vier Chorstimmen heraus und der bewundernswerte durchbrochene Chorsatz. Einen genialen Einfall hat Händel im Chor freilich ganz neu hinzugetan, nämlich die hinreißenden Rufe: „Wonderful", die die Abschlüsse der einzelnen Abschnitte so plastisch markieren. Der zweite Satz des Duetts: „Altra volta incatenarmi" ist übrigens nicht im Messias verwendet. Ein gefühlvolles Larghetto und ein feuriges, elastisches Allegro machen diesen Satz aus.

Nr. 18: „Nò, di voi non vuò fidarmi" (für Sopran und Alt), datiert London 2. November 1742, ist eine ganz neue Komposition des nämlichen Textes. Die Haltung hier, dem Text eigentlich besser entsprechend, mehr spielerisch, im Vergleich zu der breiten melodischen Entfaltung in Nr. 16, die erst im Messias-Text ihre passenden Worte gefunden hat. Auch dies Duett von hohem musikalischem Wert. Am meisten fällt der scherzhafte Schlußsatz ins Ohr mit seinem sprühenden Dialog; er könnte in Pergolesis „La serva padrona" stehen. Von den Stimmen verlangt dies blendende Stück, ein Vorklang der opera buffa, eine geschliffene, leichte Virtuosität.

Nr. 18: „Beato in ver, chi può" (für Sopran und Alt), geschrieben in London am 31. Oktober 1742, entlehnte seinen Text der berühmten Horazschen Epode: „Beatus ille, qui procul negotiis". Der erste Satz eine Entfaltung herrlicher, satter und breiter Melodie; das erste Thema des Soprans umfaßt nicht weniger als zwanzig Takte. Auch der Mittelsatz dieses schönen

Stückes idyllischer Musik spinnt in behaglicher Breite den melodischen Stoff mit einer Menge Feinheiten der duettierenden Kunst weiter aus, als da sind die in der Luft gleichsam umherirrenden, abgerissenen kleinen seufzenden Phrasen auf „sospirar", das Wetteifern beider Stimmen, die allmähliche Steigerung des duettierenden „Tempos": Zuerst hört eine Stimme die andere geduldig an, nachher antwortet sie rascher, dann fallen sich beide immerwährend ins Wort, und schließlich singen sie einträchtig miteinander.

Nr. 19: „Fronda leggiera e mobile" (für Sopran und Alt), undatiert, aber der Schreibart nach ein Seitenstück zu Nr. 17 und 18, und sicherlich ungefähr derselben Zeit angehörig. Wiederum ein Meisterstück freundlicher, idyllischer Musik, überaus anmutig, aber nicht von der kalten Grazie mancher spielerischer italienischer Kammerkunst, sondern durch wohltuende und ergreifende Wärme der Empfindung in die Höhe großer Kunst gehoben.

Nr. 20: „Ahi nelle sorti umane" (für zwei Soprane), am 31. August 1745 geschrieben, beschließt die Reihe der Händelschen Duette mit einem herrlichen Stück, das Elegisches mit Idyllischem mischt. Der erste Satz eine Klage über das menschliche Schicksal, dessen höchstes Glück in einer Freiheit von Trübsal besteht. Für diese fast Schopenhauerisch anmutende Doktrin findet Händel milde Klagetöne von rührender Eindringlichkeit. Dem zweiten Satz obliegt es, den Kontrast zu bringen, zum Ausdruck der Worte: „Aber eitle Hoffnungen täuschen den Gedanken, dem Schmerz und Vergnügen als Gefährten das Geleit geben". Dem breit melodischen, ruhigen Fluß des ersten Satzes steht hier eine Melodik kleiner, kurzer Phrasen gegenüber, eine geschäftigere Tätigkeit der Stimmen, zum Unterstreichen der „Täuschung", charakteristische Akzente für den „Schmerz", das „Vergnügen", das auffällige „Zusammengehen" der Stimmen jedesmal bei „compagni insieme vanno". Lauter madrigalische Züge, die aber mit großer Kunst ihrer typischen konventionellen Starrheit entkleidet sind und in Empfindung umgewandelt.

* * *

Sehr treffend hat Chrysander das Verhältnis Händels zu seinen bedeutendsten Vorgängern in der Duettkomposition charakterisiert, indem er die Entwicklung des Streichquartetts zum Vergleich heranzieht: Steffani wäre Haydn zu vergleichen, Carlo Maria Clari fällt etwas wie Mozarts Rolle zu, und Händel entspricht Beethovens zusammenfassender und erweiternder Kunst. Wie Beethoven im Quartett bisweilen schon ins Sinfonische hineinstrebt, so Händel im Duett ins Chormäßige.

DEUTSCHE GESÄNGE

Eine Reihe von zwölf deutschen Gesängen Händels hat Chrysander in seinem Nachlaß als (noch nicht erschienenen) Ergänzungsband zur Gesamtausgabe vorbereitet. Drei davon gehören, nach ihren stilistischen Merkmalen, in die Halleschen Jugendjahre Händels. Max Seiffert hat (in einem Aufsatz der Liliencron-Festschrift 1910) die nicht unbegründete Vermutung verteidigt, daß der junge Händel sich, ähnlich wie in einem Trauergedicht auf den Tod des Vaters (1697), so auch hier als Dichter versucht habe. Eine Probe dieser gutgemeinten, aber etwas unbeholfenen Reimerei sei hier wiedergegeben. Sie geht offenbar auf Anregungen italienischer Arien, Kantaten, Madrigale zurück:

„In deinem schönen Mund
Beruht mein Tod und Leben.
Wilt du mein Todes-Urtheil geben,
So sprich nur, daß ich dich nicht lieben darf.
Doch ist dein Urtheil nicht so scharf
Und wiltu mir mein Leben schenken,
So laß mich, dich zu lieben nur gedenken.
In deinem schönen Mund
Beruht mein Tod und Leben.“

Die gelungenste der drei Arien ist die von Seiffert mitgeteilte (S. 300): „Ein hoher Geist muß immer höher denken“, ein Stücklein, das in seiner trockenen, sentenziös-moralisierenden textlichen Fassung an manchen Stücken der Keiserschen Opern und Kantaten sein Seitenstück findet, aber auch in seiner musi-

kalischen und instrumentalen Fassung (Sopran und Streichorchester, Oboen, Fagotten) einerseits an Zachowsche Muster erinnert (Zachow-Ausgabe der „Denkmäler deutscher Tonkunst" S. 252), andererseits an Keisersche Arien etwa in der „Friedenspost". Allerdings fehlt Keisers bezaubernde Grazie hier.

Neun deutsche Arien Händels, die in der Gesamtausgabe noch fehlen — sie gehören einem noch nicht erschienenen Ergänzungsband an —, sind neuerdings in einer handlichen, hübschen Ausgabe leicht zugänglich geworden (Drei Masken Verlag München, in der Reihe der „Musikalischen Stundenbücher"), von Hermann Roth mit Sachkenntnis und Geschick herausgegeben, gesetzt und eingeleitet. Sie sind von besonderem Interesse als ein reifes Händelsches Meisterwerk, als eines der ganz wenigen Werke zu deutschem Text, die wir von ihm besitzen. Nur eine ziemlich belanglose Kantate und etliche Lieder aus der Halleschen Zeit, die Johannespassion vom Jahre 1704, die Oper Almira (1704), die Brockessche Passion vom Jahre 1716 kommen vergleichsweise in Betracht. Alle diese Werke werden, wenn nicht an Umfang und Prätension, so doch an Reife und künstlerischer Vollendung übertroffen durch die deutschen Arien. Max Seifferts Untersuchung, gestützt auf Material aus Chrysanders Nachlaß, hat ergeben, daß Chrysanders Datierung 1711 und 1716 unzutreffend ist, daß die Arien vielmehr im Jahre 1729 entstanden sind, als Händel auf der Rückreise von Italien in Hamburg kurzen Aufenthalt nahm. Die Texte entstammen der zweiten Auflage von Brockes' „Irdischem Vergnügen in Gott" (1724), und es liegt nahe anzunehmen, daß Händel die Gedichte des Hamburgischen, von den Zeitgenossen so geschätzten Versemachers in der Hansastadt kennengelernt hat. Man wird ihre moralisierende Biederkeit an und für sich gewiß nicht hoch einschätzen, kann aber doch verstehen, daß Händel von ihnen Anregung erhielt. Wenn allerdings Brockes im ersten Gedicht die unfreiwillige Selbstkritik ausspricht: „Ehrgeiz hat uns nie besiegt. — Mit dem unbesorgten Leben, — Das der Schöpfer uns gegeben, — Sind wir ruhig und vergnügt", so hat Händel sicherlich diese Genügsamkeit nicht geteilt. An großer Sorgfalt und Feinheit der Ausarbeitung hat er es nicht fehlen lassen. Schon in der ersten Arie führt Händel gerade auf Brockes' Preis

des „unbesorgten Lebens" eine g-moll-Episode an, die uns verrät, daß dennoch ein leichter Schatten der Sorge hier auftaucht und daß er auch die ruhige Vergnügtheit nicht gar zu wörtlich auffaßt. Alle neun Arien sind für Sopran- (oder auch Tenor-) Solo mit einem konzertierenden obligaten Soloinstrument (Violine, Flöte oder Oboe) gesetzt und vom continuo begleitet. Sie gehören zu der Mischgattung des halb vokalen, halb instrumentalen Duetts, das sich bisweilen, bei regerer Beteiligung des Klaviers, zu einem Terzett erweitert. Zeigt die erste, schon erwähnte Arie Händels Handschrift deutlich erkennbar, so wird die zweite darüber hinaus ein vollwertiges kleines Kunstwerk von entzückender Feinheit. Schuberts „Auf dem Wasser zu singen" hat in diesem graziösen, so wohlig klingenden Wasserstück einen bemerkenswerten Vorläufer gefunden.

Nr. 3: „Süßer Blumen Ambraflocken" hat jene schwebende, aus leiser Elegie und entzückender Grazie gemischte Stimmung, die Reinhard Keiser gelegentlich so gewinnend auszudrücken weiß. Das obligate Instrument durchaus ornamental behandelt, indem es den schlichter gehaltenen Solopart mit eleganten Figuren umspielt und umschmeichelt. Nr. 4: „Süße Stille, sanfte Quelle" wiederum ein Idyll aus Keisers Bereich. Zweimal an bedeutsamer Stelle hat Händel von hier hergeholte Motive wieder verwendet, nämlich im Schlußchor von Acis und Galatea (punktierte Achtel und Sechzehntel) und in der Messias-Arie: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet". Nr. 5 und 6 sind auf erbauliche Texte geschrieben. „Singe, Seele, Gott zum Preise" hat ihre besonderen Feinheiten im Mittelsatz mit den von a-moll ausgehenden Modulationen nach C-dur, G-dur, a-moll, H-dur, e-moll, E-dur, a-moll. „Meine Seele hört im Sehen, wie den Schöpfer zu erhöhen" zeigt die für Händel bezeichnenden breiten Konturen der Melodieführung. Nr. 7: „Die ihr aus dunklen Grüften" setzt sich durch ihre plastische Rhythmik sofort im Ohr fest, und fesselt, ein Kabinettstück feiner Arbeit, durch erlesene Züge der Stimmverkettung, der Melodik, Harmonik, Rhythmik. Nr. 8: „In den angenehmen Büschen" von besonders erlesenen Reizen. Ein Geranke wie von verschlungenen Zweigen „wo sich Licht und Schatten mischen", von köstlicher

Durchsichtigkeit. Der Baß diesmal ausnahmsweise in die Filigranarbeit der Imitationen einbezogen. Im Mittelsatz wohltuender Ruhepunkt, Terzenketten über dem tiefen, gehaltenen F sich schaukelnd. Die Behandlung des da capo ungewöhnlich; es wird durch das breite Anfangsritornell ersetzt, das in dreimaligem Erscheinen, zu Beginn, in der Mitte, am Schluß die Form des Stückes bestimmt. Dazwischen ein stiller Fluß von Wohllaut, aufs feinste abgetönt durch meisterliche Züge der Modulation. Das Glanzstück der ganzen Sammlung. Auch Nr. 9: „Flammende Rose“ hat Feinheiten besonderer Art in dem preziösen Ziergesang, in der Verschnörkelung des obligaten Instruments. Zu der allerdings noch viel spirituelleren Arie aus Theodora: „Sweet rose and lily, flowry form“ hat Händel, wie es scheint, die Anregung von hier her empfangen.

DIE OPER

Gerade hundert Jahre waren seit der aufsehenerregenden Neuerung Florentiner Kunstfreunde vergangen, als Händel in Halle und Weißenfels, dann in Hamburg Fühlung zu nehmen begann mit jener ihre Zeit faszinierenden Kunstgattung der Oper, die sich von ihren bescheidenen Florentiner Anfängen um 1700 schon das ganze kultivierte Europa erobert und zu einem verwickelten Kunstgebilde von streng abgegrenzten Stil entwickelt hatte. Die Führung wurde den Florentiner Meistern Caccini, Peri, Marco da Gagliano, bald durch den genialen Claudio Monteverdi aus der Hand genommen, und durch Monteverdi selbst und seine unmittelbaren Schüler Cavalli und Cesti wurde Venedig das ganze 17. Jahrhundert hindurch der eigentliche Mittelpunkt der italienischen Oper. Bis in Händels Zeit hinein reicht der Weltruhm der venezianischen Oper. Meister wie Lotti, Caldara, Steffani, Ziani, Legrenzi, Pallavicini, die Zierden dieser Opernschule, waren ältere Zeitgenossen Händels, und standen ihm in ihren künstlerischen Zielen durchaus nahe. Eine Zeitlang spielte auch Rom, wo die komische Oper entstand, eine Rolle. Wichtiger für den Opernkomponisten Händel ist jedoch die neapolitanische Oper, die gegen 1675 von dem (durch Romain Rolland entdeckten) Provenzale ihren Ausgang nahm, in kurzer Zeit vornehmlich durch Alessandro Scarlatti auf eine beherrschende Höhe gehoben wurde. Eine eigentümliche Fügung ist es, daß sowohl Eingang, Mitte und Wendepunkt wie Ausklang dieser neapolitanischen Opernschule von drei deutschen Künstlern begleitet werden, in denen sich die besten Traditionen der Schule ansammelten, die mit überlegener, unvergleichlicher Kunst, mehr noch als ihre bewundernswerten Vorbilder und Lehrmeister, dasjenige über die schon erreichte volle Blüte hinaus zur dauerhaften, gesunden Frucht durften reifen lassen, was den eigentlichen, sublimierten Gehalt, den künstlerischen Dauerwert der neapolitanischen Oper ausmacht. Wie die frühe neapolitanische Oper in Händel, so findet die spätneapolitanische Oper ein halbes Jahrhundert später in Mozart ihren eigentlichen Vollender. Gluck griff in den mittleren

Lauf dieser Oper mit starker Hand ein, ihre Richtung umbiegend, neuem und höherem Ziele entgegen. Und als vierten Deutschen von Rang könnte man noch Hasse nennen, der, weniger kraftvoll als Händel, weniger umwälzend als Gluck, weniger vielseitig und biegsam als Mozart, dennoch den besten Italienern seiner Zeit gleichwertig sich zur Seite stellt.

Die ersten praktischen Erfahrungen auf der Opernbühne sammelte Händel in Hamburg als Spieler im Opernorchester und als Komponist. Hier machte er gründliche Bekanntschaft mit Reinhard Keiser, der ihm unmittelbare Vorbilder lieferte. Aber auch Steffani, Scarlatti, wohl auch Lully traten hier in seinen Gesichtskreis. Später in Italien genoß er eine hohe Schule der Oper, in Florenz, Rom, Venedig und besonders Neapel. Damit ist sein musikdramatisches Rüstzeug so ziemlich komplettiert. Zeitlebens verfolgte er eifrig, was an neuen Gesichtspunkten in der Oper sich darbot. Die englischen Masques eines Purcell, die neuen Manieren eines Lionardo Vinci, Pergolesi, Bononcini, die französische Ballettoper und Rameau hat er mit kundigem Auge betrachtet, und von allen diesen Seiten her hat er Anregungen willig aufgenommen, wo sich günstige Gelegenheit bot, sie nutzbar zu machen. Jedoch kann man von einer eigentlichen fortschreitenden Entwicklung des Opernkomponisten kaum, oder nur in beschränktem Maße reden. So verschieden seine Opern in der Art der musikalischen Ausführung auch sein mögen: er arbeitet nicht systematisch einem neuen Typ entgegen wie Gluck, sondern wechselt sprungweise von einem Typ zum anderen, oft wieder nach mancherlei Abwanderungen zu dem früheren Typ zurückkehrend. Im Grunde ist es die neapolitanische Oper eines Scarlatti und seiner Schule, die den Grundstock des Händelschen Opernschaffens ausmacht. Auch hier ist er nicht eigentlich Reformator, noch weniger Bahnbrecher, sondern vielmehr Vollender. Er bringt zu dem Wissen, der handwerksmäßigen Meisterschaft der Schule sein unvergleichliches Genie der musikalischen Erfindung hinzu, die Qualität, das Vollgewicht seiner Kunst, die ethische Bedeutsamkeit seiner großen Persönlichkeit.

Bis vor wenigen Jahren war es praktisch fast ein Ding der Unmöglichkeit, vom Wesen der neapolitanischen Oper sich einen

zulänglichen Begriff zu machen. Im Strom der Zeiten, im Getriebe der immer wechselnden Ereignisse war diese Opernkunst völlig versunken. Kein Lebender hatte jemals von der Bühne herab eines dieser dramatischen Kunstwerke auf sich wirken lassen können. Man war ausschließlich auf den bei einem Bühnenwerk dürftigen Ersatz des Studiums von Textbüchern und handschriftlichen Partituren angewiesen. Die Frucht dieses Ersatzstudiums war denn auch das mit einer kaum begreiflichen Sicherheit ausgesprochene einstimmige Urteil der geschätztesten Autoritäten, daß diese alte italienische Oper nur einen historischen Wert habe, um für das Studium der Formenentwicklung in den musikwissenschaftlichen Seminaren interessante Belege zu bieten, wohl auch um dem Konzertsaal so manches schöne Gesangstück zuzuführen. Aber weder Chrysander, noch Kretzschmar, Riemann, Rolland haben auch nur einmal ernsthaft an die Möglichkeit geglaubt, daß die Händel-Oper je wieder auf unserer Opernbühne lebendig werden könnte. Erst ein weniger mit fachlichen Vorurteilen belasteter Amateur, der Göttinger Kunsthistoriker Dr. Oskar Hagen, hat mit seinen epochemachenden Aufführungen die Händel-Oper der deutschen Bühne wieder zugeführt. Das Göttinger Beispiel, dem viele andere Bühnen gefolgt sind, hat uns zum erstenmal einen zulänglichen, lebendigen Eindruck der dramatischen Werte Händelscher Musik ermöglicht. Wir sind jetzt in der Lage, mit ungleich größerer Autorität ein Urteil abzugeben, als es den Vorgängern möglich war.

So ist es denn heute eine durch viele praktische Erfahrungen nachgeprüfte Tatsache, daß die Händel-Oper trotz eines Alters von zwei Jahrhunderten noch immer fähig ist, ein Publikum des 20. Jahrhunderts aufs stärkste zu fesseln, selbst wenn dies Publikum keineswegs „historisch eingestellt“ ist, sondern nach Art musikfreudiger Laien ein Kunstwerk ganz unbefangen auf sich wirken läßt. Die Macht der Händelschen Musik ist so groß, daß sie über alles, was sonst an dieser italienischen Barockoper befremdlich sein mag, hinweghilft. Zu tieferem Verständnis dürfte es trotzdem nicht überflüssig sein, sich über die geschichtlichen Grundlagen, Stil, Ästhetik dieser italienischen Theaterkunst einige klare Einsichten zu verschaffen. Was unsere Historiker und

Ästhetiker im Glauben an die endgültige Vergangenheit der altitalienischen Oper bestärkte, ist das dem ganzen 19. Jahrhundert eingepflanzte Vorurteil vom vermeintlichen „Fortschritt“, von der „Entwicklung“. So hat man die These aufgestellt, die Glucksche Reform sei ein „Fortschritt“ über die neapolitanische Oper hinaus und mache diese überflüssig; Mozart wiederum stelle einen „Fortschritt“ dar über Gluck, Wagner „überwinde“ die romantische deutsche Oper eines Weber, Marschner. So hat man schließlich beim Wagnerschen Tondrama als dem angeblich „Höchsten“ der dramatischen Kunst haltgemacht, und ist dazu gekommen, alles Frühere als Vorläufer, als überholt durch Wagner anzusehen. Der Irrtum dieser Kunstanschauung ist erst erkannt worden, als man durch den nicht mehr zu beschönigenden Mißerfolg der Wagner-Epigonen zu einer Revision des voreiligen Urteils aufs dringendste genötigt wurde. Es scheint, daß man erst durch die grausamen Kriegserfahrungen hindurchgehen mußte, erst die umstürzlerische neue Gesinnung in Leben wie auch Kunst mußte erfahren haben, um die Unbefangenheit aufzubringen, die nötig war zur Einstellung auf die Händel-Oper, zum energievollen, praktischen Versuch mit ihr.

Welche Einstellung verlangt nun die Händel-Oper? Jedes Kunstwerk, jeder Stil bedarf des Zugeständnisses gewisser Konventionen, die als nicht zu bestreitende Grundlagen anerkannt sein müssen. Keine Kunst ohne gewisse Fiktionen. Man kann Stil auch definieren als die von einer Kunstrichtung auferlegten und anzuerkennenden Fiktionen. Die Händel-Oper arbeitet auch mit solchen Fiktionen, die klar zu erkennen sehr wesentlich ist für das ästhetische Verständnis dieser Kunstgattung und den künstlerischen Eindruck, der von ihr ausgeht.

Die neuere Oper, insbesondere Wagners Drama war begründet auf der Fiktion des nach literarischen Grundsätzen gefügten Dramas, auf der Basis psychologischer Entwicklung. Die Opernbühne erhob schließlich den Anspruch, ein Stück Leben „wahr“ hinzustellen, Menschen, wie wir sind, ein Spiegelbild des Lebens zu zeigen. Dies alles geschah, zumal in Deutschland, mit einer großen Ernsthaftigkeit, einer Einmischung von philosophischer Weltanschauung, einer drückenden Wucht der Behandlung.

Die italienische Oper des 18. Jahrhunderts verhält sich so ziemlich in allem umgekehrt. Nie will sie auf der Bühne die Illusion der Wirklichkeit geben, immer bleibt sie Spiel, auch in den ernsten und tragischen Situationen. Sie liebt vielmehr das Unwirkliche, Unwahrscheinliche, zieht den schönen, aber unwahren Schein der trüben, schweren „Wahrheit“ vor. Sie will mehr angenehm und geistvoll unterhalten, als erschüttern oder belehren. Sie ist weder rationalistisch noch sentimental, um in der Sprache des 18. Jahrhunderts zu reden, sondern phantastisch fabulierend. Wer am phantastischen Fabulieren kein Gefallen findet, wird notwendigerweise diese Oper als kindisch, flach und inhaltlos verwerfen müssen.

Aus diesem Grundzug ist es verständlich, daß sie nicht individuell gesehene Charaktere, Persönlichkeiten anstrebt, sondern vielmehr Charaktertypen. Die Gefühle, Affekte sind es, an deren Ausdruck ihr mehr gelegen ist, als an der persönlichen Zuspitzung der Äußerung. Schmerz, Freude, Liebe, Haß machen ihr Spektrum aus, und aus der verschiedenartigen Mischung, Dosierung dieser Grundfarben ergeben sich reizvolle und fesselnde Varianten die Fülle. Einem Händel gelingen in der Oper und im Oratorium (das ja eigentlich die Fortsetzung seiner Oper ist, ihre Verpflanzung auf eine ideale Bühne von gewaltigen Ausmaßen) die unglaublichste Abwechslung und Schattierung aller nur denkbaren Affekte, und der seelische Gehalt seiner Kunst hat seinen Schwerpunkt eigentlich hier. Wenn diese Affekte der menschlichen Seele beständig, unwandelbar, über Grenzen der Zeit, der Nationalität und Rasse erhaben sind, dann wird auch der Ausdruck, den ein genialer Ausdeuter dieser Affekte, wie Händel, gefunden hat, einen dauerhaften künstlerischen Wert darstellen. Er wird dem Menschen des 20. Jahrhunderts ebenso verständlich sein, wie jenem des 18., wenn nur der moderne Hörer seine Brille des 19. Jahrhunderts zuvor abgenommen hat, seine literarisch-psychologischen Ansprüche beiseite schiebt, sich unbefangen dem musikalischen Ausströmen des „reinen Gefühls“ hingibt. Durch die agierende Persönlichkeit erhält bei Händel das Gefühl seine besondere, für jeden Fall neue, reizvolle Oberflächenfarbe, während sein Kern eigentlich unwandelbar ist, aber eigentlich

auch nicht recht genießbar. Der Händelsche Darsteller entkorkt gleichsam die Weinflasche, gießt den Wein in das Glas, das er dem Hörer zum Genuß präsentiert.

Die moderne Dramatik hingegen bringt die Affekte nicht „rein“ und einzeln auf die Palette, sondern mischt sie schon vorher raffiniert in ihrem „Individuum“. Sie mag dadurch neue Reize psychologischer Art gewinnen, wird aber an Reinheit, unmittelbarer Eindringlichkeit des Affekts selbst dabei erhebliche Einbuße erleiden müssen. Nun hat unsere Zeit für die Reinheit, die ungemischte Stärke und Intensität des Affekts einen schärferen Sinn sich wieder erworben, als die vorhergehende Generation im allgemeinen besaß, und diesem neuen Verständnis für die reine Gefühlsmusik kommt Händel entgegen mit einer Kraft der Werbung, wie kaum irgendein anderer Meister. Es sind also die psychologischen Vorbedingungen gegeben für eine Renaissance der Händelschen Kunst gerade in unserer Zeit.

Händels Charakterisierungsart ist synthetisch. Sie fügt eine Reihe bezeichnender Affekte getrennt vor, zumeist in einzelnen Arien, und gewinnt aus allen diesen Einzelzügen summiert das Charakterbild. Die moderne psychologische Methode dagegen verfährt analytisch. Sie geht von Anfang an von einem in der Vorstellung des Schaffenden schon fertig geprägten Charaktergebilde aus, subtrahiert von dieser schon gegebenen Summe, oder dividiert sie, je nach Lage der Dinge.

Der musikalischen Kunst sind nun die verwickelten Mischungen von vielerlei Affekten, wie sie das ausgeprägte „Individuum“ aufweist, lange nicht so gemäß, wie die einfachen, reinen Gefühle, die man, der Musik entsprechend, flächenhaft ausbreiten und so der Melodie zugänglich machen kann. Somit hat die Musik bei der synthetischen Methode viel mehr Möglichkeit, aus eigenen Mitteln zu wirken, als bei der analytischen, die sich in immer ausgedehnterem Maße des erklärenden Wortes, der Gebärde, der Mimik, der szenischen Umgebung bedienen muß, um diejenige Deutlichkeit zu erreichen, die die Musik von sich aus allein nicht gewinnen kann. Somit wurde die literarisch-psychologische Musikdramatik immer mehr zur Situationsmusik gedrängt, zur tonmalerischen Schilderung, zur novellistischen Psychologie (mit

dem sinfonischen Luxus der verwickelten Leitmotivausarbeitung), d. h. sie belastete sich immer mehr mit außermusikalischen Dingen. Die Situationsmusik gibt den Widerschein des Szenischen in der Musik, besonders im Orchester. Die Musik der Gesten bei Wagner bringt den Widerschein der körperlichen, mimischen Aktion in den Rhythmen der orchestralen Begleitmusik. Diese vermeintlichen „Fortschritte" und Neuerrungenschaften der romantischen Musikdramatik bewirken wohl eine Menge nervöser Klangreize im einzelnen, farbige Klangwirkungen durch Komplikation der Harmonik, Instrumentierung, Tonmalerei, Sinfonik, Deklamation, aber auf Kosten der rein musikalischen Gestaltungsgesetze. Die so gewonnene Musik ist von sich aus nicht mehr verständlich, hat als absolute Musik keine rechte Logik, keinen zwingenden Zusammenhalt, gibt sich als ein Zwittergebilde. Die Wagner-Schule wollte die Welt glauben machen, daß die eigentliche, wahre dramatische Musik ebenso sein müsse; Zeit und Erfahrung haben indessen dieser Theorie nicht recht gegeben. Eine tiefe Sehnsucht nach reiner Musik ist auch in der Oper erwacht, und dieser Sehnsucht kommt die Händel-Oper entgegen.

Die Händel-Oper ist durchaus von musikalisch-architektonischen Grundgesetzen abgeleitet. Sie will zuerst und vor allem Musik sein, und wieder Musik, und dann erst, in dritter und vierter Linie kommen alle übrigen Rücksichten zur Geltung. Sie ist keine Situationsmusik, keine formauflösende Illustrationsmusik, keine Musik der Gesten, sondern eine auf Formwillen basierte absolute Musik der Emotionen. Ihr Hauptthema, ihr Grundproblem ist ein Streit der Affekte, ein Drama der Leidenschaften und Empfindungen untereinander, in abstracto, aber in körperliche, sichtbare Erscheinung gebracht durch Vermittlung der Aktion, durch die handelnden Personen. Die Aktion ist nicht das Primäre, wie in der späteren Dramatik, nicht die Hauptsache, sondern das Mittel zum Zweck, der im musikalisch-kunstvollen, unterhaltsamen Spiel der Affekte liegt. Die Personen sind nicht, wie im 19. Jahrhundert, selbstherrliche Individuen, sondern nur Träger der Affekte.

Aus dieser Erkenntnis ergibt sich der Stil der Händel-Oper. Aller Nachdruck ist auf die überzeugende und hinreißende

Wiedergabe der Affekte, auf die Musik der Emotionen zu legen. Alles übrige: Szene, Szenenbild, Aktion, Orchester ist nur Begleitung und Hintergrund, darf sich nicht ungebührlich vordrängen. Von der Musik aus ist also in erster Hinsicht die Händel-Oper zu inszenieren. So muß die erste und wichtigste Sorge sein, wirkliche Gesangskünstler zu bilden und zu gewinnen, die sich in die ihnen hier gestellte neue, gesanglich und geistig sehr anspruchsvolle Aufgabe einzuleben wissen. Schon aber beginnen sich die Regisseure und Dekorationskünstler zu streiten um die eigentlich sekundäre Frage, ob man die Händel-Oper im Barockstil, historisch, im Sinne des 18. Jahrhunderts inszenieren müsse, oder modern-expressionistisch. Sofern die Sänger ihre überaus schwierigen Aufgaben zufriedenstellend lösen, wird die Händel-Oper ihres starken Eindrucks sicher sein, gleichviel, ob man sie in einen Barockrahmen spannt oder in ein expressionistisches Gewand hüllt.

Wer die künstlerische Tendenz der Händel-Oper begriffen hat, wird auch den oft gehörten Einwand nicht vorbringen, daß diese Musik für die „reizbaren, modernen Nerven" zu stumpf sei, zu wenig farbig. Sie ist genau so farbig, so zugespitzt, so reizvoll und abwechslungsreich, wie sie für ihre besonderen Zwecke sein muß. Die Fülle ihrer Schönheit, ihre Tiefe und Geistigkeit wird freilich nur derjenige voll ermessen können, der sich in diese besonderen Zwecke einlebt, der ihre stilistischen Postulate sich zu eigen macht. Es kommt darauf an, ihren musikalisch-architektonischen Aufbau zu begreifen, dann werden ihre Einzelschönheiten die volle Wirkung ausüben können. Das formale Prinzip ist einfach und faßlich genug: dem dramatischen Geschehen, dem Fortschritt der Handlung ist ein mit großer Kunst der Deklamation, mit feinfühliger harmonischer Untermalung geschriebenes Rezitativ vorbehalten. Diese Rezitative schieben die Handlung viel rascher vorwärts, als der verwickelte, moderne musikalische Apparat es vermag. Durch diese Raschheit des Fortschritts wird mehr Zeit und Raum gewonnen für die Ruhepunkte, das breite Verweilen auf den Stationen der Reise, die Arien und Ensemblestücke. Hier breitet sich die Musik der Affekte, der Stimmungen lyrisch aus, hier werden die einzelnen seelischen „Zustände" durch-

dringend belichtet, jene Einzelzustände, aus denen sich die synthetisch aufbauende Charakterisierungskunst Händels zusammensetzt.

Wir werden auch wieder — ich sage es ausdrücklich: mit Staunen — lernen müssen, welch ein eminenter künstlerischer Faktor bei Händel die Tonalität ist, welche gewaltigen, weiträumigen Bauwirkungen ihm ermöglicht werden durch ein Wissen um die Möglichkeiten tonaler Harmonik, wie es vielleicht kein anderer Musiker, nicht einmal Bach in solcher Tiefe und Macht jemals besessen hat. Unsere Jüngsten glauben in der Atonalität das einzige Heil zu finden, und bilden sich ein, daß die tonale Musik von ihnen überwunden sei. Sie werden sich eines Tages mit Beschämung eingestehen müssen, daß sie von wesentlichen Dingen der Tonalität überhaupt niemals eine Ahnung gehabt haben. Händel wird ihnen, bei besserer Kenntnis seiner Kunst, diese Einsicht übermitteln; er wird hier, wie in vielen anderen Dingen, auch für unsere neue revolutionäre Kunst ein höchst bedeutsames, heilsames und wertvolles Korrektiv vieler übereilter Überspanntheiten werden können.

Die großzügige Behandlung der Tonalität in Händels Werken wird nur den wenigsten Zuhörern gegenwärtig auffallen. Für diese wenigen indes bietet das Wahrnehmen dieser weitgeschwungenen, mächtigen Umrißlinien einen ähnlichen Genuß wie der Anblick eines gewaltigen Gebirgszuges, dessen Umrisse man wohl aus weiter Ferne erkennt, nicht aber in der Nähe. Höhenwanderer muß man sein, um jener Freuden reiner Formenschönheit teilhaftig zu werden, die sich nur dem geübten Ohr eines erlesenen Kenners erschließen. Rudolf Steglich hat als erster darauf hingewiesen, welch feiner und doch großartiger Organismus in dem Ausschwingen, dem An- und Abfluten gewaltiger Tonalitätswellen in Händelschen Opern- (und auch Oratorien-)Akten für den Feinhörigen zutage tritt. Die einzelnen Stücke eines Aktes sind oft in eine subtile, geistvolle und plastisch wirkende gegenseitige Beziehung ihrer Tonarten und Tonartenfolge gebracht. So entsteht eine Modulation der einzelnen, fertigen Stücke untereinander im großen, die den Modulationswirkungen im kleinen innerhalb der einzelnen Stücke durchaus entspricht,

eine neue höhere Gesetzmäßigkeit, die eine neue Symmetrie (samt dem notwendigen asymmetrischen Gegenstück) in das Kunstwerk bringt.

* * *

Die Textbücher der Händelschen Opern sind von allen bisherigen Beurteilern erheblich unterschätzt worden. Erst seitdem uns diese Werke in lebendigen Bühnenaufführungen wieder entgegengetreten sind, hat sich klar gezeigt, daß sie aus einem sehr gefestigten Kunsthandwerk hervorgegangen sind, durchaus bühnengerecht und bühnenwirksam sind, im Sinne der dramatisch-ästhetischen Anschauungen ihrer Zeit. Man darf sie natürlich nicht als selbständige literarische Dramen werten, sondern als Vorlagen für Musik. Nicola Haym, Paolo Rolli, Metastasio sind die von Händel bevorzugten Librettisten, vereinzelt aber treten uns eine ganze Reihe anderer Textschreiber entgegen: Stampiglia, Noris, Zeno u. a.

Was Kretzschmar in seiner Geschichte der Oper (S. 159 ff.) gegen Metastasio vorbringt, findet seine Begründung nur vom Standpunkt der modernen Oper, und er begeht den Fehler, Ansprüche zu stellen, die jene Texte weder erfüllen konnten noch erfüllen wollten, weil sie ein ganz anderes Ziel hatten als die spätere Oper. Mit allen ihren Unwahrscheinlichkeiten, typischen Situationen, unlogischen Voraussetzungen sind sie wohl fehlerhafte Dramen, aber sehr brauchbare „Opern". Diese „Oper" sollte man nicht als einen Ableger des Dramas betrachten, wie die meisten Beurteiler tun, sie ist vielmehr eine Gattung für sich, mit eigentümlichen Gesetzen und Regeln, die aus der Natur des musikalischen Kunstwerks abgeleitet sind.

Die falsche Einschätzung der Texte ist leicht verständlich. Alle bisherigen Beurteiler kannten die italienische Barockoper nur aus dem Partiturbild. Das reizlose Aussehen der langen Rezitativstrecken lenkt nun den Blick geradezu zwangsläufig den Arien zu, von den Rezitativen als vermeintlich belanglos ab. So entsteht der Eindruck eines lyrisch-empfindsamen, mit moralischen Betrachtungen, klugen, zugespitzten Sentenzen überladenen Theaterstücks. Spricht doch selbst Kretzschmar noch von einer „Musik

ersten Grades“ in den Arien, einer „Musik zweiten Grades“ in den Rezitativen. Es sei dahingestellt, inwieweit dies Urteil für die älteren italienischen Opern zutrifft. Auf die Händel-Oper trifft es im allgemeinen durchaus nicht zu. Jeder Hörer einer neuinszenierten Händel-Oper weiß vielmehr, daß gerade in den Rezitativen eine Handlung sich abspielt, die an bunter Fülle, ja Überfülle, an Kreuz und Quer der dramatischen Fäden, an Raschheit des Fortschritts und des Wechsels die neuere Oper übertrifft. In der späteren Oper ist das Tempo der Handlung viel gleichmäßiger verteilt, durchgehend im allegro moderato, während die Händel-Oper das szenische Presto der Rezitative ausbalanciert durch das szenische Andante der Arien. Ja es zeigt sich sogar, daß die sprunghafte Führung der Handlung in den Rezitativen eine merkwürdige Ähnlichkeit hat mit dem zeitgenössischen Filmdrama: auch dies vielleicht mit ein Grund dafür, daß die Händel-Oper dem Publikum gerade unserer Zeit wieder zusagt. Die breite musikalische Flächenbehandlung der Arien war also eine ästhetische Notwendigkeit. Die Rollen sind nicht so sinnlos verteilt, wie neuere Beurteiler spöttisch überlegen meinen. Der Handlung dient das Rezitativ, der Musik die Arie. So kommt auch hier das Neben- und Nacheinander zur Geltung, das synthetische Verfahren, während die analytisch orientierte neuere Oper aus Handlung und Musik ineinander gemischt ein Destillat zu erhalten sich bestrebt, das als „dramatische Musik“ ein neues Produkt sein möchte. Die altitalienische Oper kennt keine „dramatische Musik“ als Sondergattung, sondern nur „Musik“ schlechthin, macht also ganz logisch keinen Unterschied zwischen den Formen, den Ausdrucksmitteln der Opern- und Konzertmusik.

Das beliebte Zusammenstreichen, Zusammenschieben und Umstellen der Szenen dünkt fast allen Bearbeitern der Oratorien (und auch schon der Opern) als ein erlaubter Sport. Sie glauben Händel dramatisch verbessern zu müssen, ihm Lektionen erteilen zu dürfen, in der wohlmeinenden Absicht, seine Werke den Liebhabern unserer Zeit wieder nahe zu bringen. Sie sehen aber nicht, daß sie durch ihr Verfahren die stilistische Grundlage dieser Partituren zerstören, in denen der musikalisch-architektonische Gesichtspunkt durchaus maßgebend ist. Anzahl und Reihenfolge

der Arien, Reihenfolge der Tonarten sind durchaus nicht unwesentlich bei Händel, denn die Abwechslung der Stimmungen, die Kontraste und Steigerung der Klangwirkungen und der seelischen Affekte, der wirksame Aufbau, die Schönheit der Form, der Umrisse hängen durchaus ab von jener wohlerwogenen, mit raffinierter Kunst durchgeführten Anordnung der einzelnen Stücke, die zu verwischen nur zu oft einen barbarischen Eingriff bedeutet. Jene wohlmeinenden Bearbeiter haben nur zu oft schon Händels Oratorien regelrecht kastriert, als daß man nicht mit großem Mißtrauen der Tätigkeit ihrer zu erwartenden Nachfolger und Schüler für die gerade wieder erstehende Oper entgegensehen müßte.

In der strengen Stilisierung der Händel-Oper und des Oratoriums liegt auch einer ihrer künstlerischen Hauptreize. Das Bestreben der meisten Bearbeiter geht dahin, diese strenge Stilisierung zu mildern, zu verwischen, um dem auf diese gebundene Ausdrucksweise, auf diese gleichsam konzentrierte Formel, auf diesen stilistischen Extrakt nicht eingestellten modernem Zuhörer die Musik schmackhafter zu machen. Der Geschmack wird aber dabei verdünnt und verwässert, und es wäre eher umgekehrt mit Nachdruck auf die eigentümliche Stilisierung zu verweisen, um den Reiz und die Großartigkeit der typisierenden Behandlungsweise Händels klar verständlich zu machen, die für die flächenhafte musikalische Behandlung das Feld so gut bereitet. Daß dabei in der Praxis viele Unzulänglichkeiten und Schwierigkeiten (besonders durch den Mangel an zulänglichen Gesangskräften, durch das Fehlen der Kastratenstimmen) zutage treten werden, ist ohne weiteres einzuräumen.

* * *

In der Händel-Literatur ist bisweilen eine ästhetische Schulweisheit aufgewärmt worden, die auf italienische Musikschriftsteller der Mitte des 18. Jahrhunderts zurückgeht. Demgemäß kennt die italienische Oper fünf Klassen von Arien: 1. aria cantabile; 2. aria di portamento; 3. aria parlante; 4. aria di bravura; 5. aria di mezzo carattere. Man hat die Behauptung aufgestellt (Ernest Walker z. B. in seiner „History of music in England“),

daß Händel sich streng an diese fünf Schablonen gehalten habe, daß er außerdem die konventionellen Vorschriften der italienischen Oper streng beobachtet habe, als da sind: 1. In jeder Oper müssen fünf Hauptpersonen vorkommen; 2. der Held muß ein Kastrat sein; 3. in jedem Akt muß jeder Hauptperson wenigstens eine Arie zufallen; 4. kein Sänger darf zwei Arien hintereinander singen; 5. zwei aufeinanderfolgende Arien dürfen nicht derselben Klasse angehören. Es läßt sich jedoch mit Leichtigkeit nachweisen, daß Händel ebensooft gegen diese Schulvorschriften verstoßen, als er sie angewendet hat, und es ist schließlich nicht zu leugnen, daß in diesen Regeln, so grotesk sie in ihrer Übertreibung anmuten, doch ein gesunder Kern vernünftiger Erfahrung steckt. Bühnenregie, Rücksichten auf musikalische Wirksamkeit verlangen oft die Beachtung solcher Maximen oder Handwerksregeln. Auch hier zeigt sich wieder die strenge stilistische Gebundenheit, die ein Grundzug der Händelschen Kunst ist. Ihre Größe liegt mehr in der Art, wie sie das Gegebene, die Tradition weiterführt, ausbaut und abwandelt, vollendet, als im Umsturzwillen, in der revolutionären Gesinnung, die ein Händel wie auch ein Bach nicht als Hauptsache des künstlerischen Wirkens betrachteten, wennschon ihren machtvollen Persönlichkeiten, ihren gigantischen Kräften auch das Revolutionäre wohl hätte zugänglich sein können. Sie sahen aber in der gebundenen Beschränkung ein größeres künstlerisches Ideal, als im ungebundenen Handeln, im Losbrechen von allen Fesseln. Tadle sie darob, wer vermessen genug ist!

* * *

In Oper wie in Oratorium und Kantate setzt Händel mit besonderer Vorliebe eine große Kunstfertigkeit an die Arie mit Begleitung des continuo und eines obligaten Soloinstruments oder der Geigen unisoni. Es handelt sich dabei zumeist um ein Duett zwischen Gesangstimme und Instrument über dem continuo. In der Art des Duettierens, in der Wahl, dem Wechsel der Motive, in der Führung beider Melodielinien liegen oft die feinsten Reize Händelscher Ausdruckskunst. Meist schon im einleitenden Ritornell findet die Grundstimmung des Stückes ihren Niederschlag, und tonmalerische Andeutungen des Textes

werden hier ausgewertet und zu ganzen Klangbildern geweitet. Die Feinheiten solcher Stücke verlangen zu ihrer Würdigung ein genaues Eingehen auf den Text.

Was die Händelschen Duette angeht, so hat Gervinus eindringliche Beobachtungen gemacht, die in ihrer Merkwürdigkeit wohl Beachtung verdienen. Demnach sind Alt- und Sopran-Duette immer den „eintrachtvollen, liebenden und ehelichen Paaren“ vorbehalten: „Ihre Duette liegen daher immer in diesen gegebenen (nicht wie die Kammerduette in frei gewählten) Stimmen, in welchen sie sich in den einfachsten Terzen- und Sextenverhältnissen, von anderen Intervallen nur spärlich unterbrochen, bewegen, immer in Terzen schließend. Dies selbstgegebene Gesetz ist in so feiner Strenge befolgt, daß, wo sich über die Liebespaare irgendein Schatten der Zwietracht, der geistigen Geschicke oder Seelenstimmungen wirft (Acis und Galatea, Zeus und Semele, Hyllos und Jöle) das Stimmenverhältnis von Tenor und Sopran eintritt. Ebenso stehend ist es bei Händel, daß sich alle Duette, die einen mißtönigen feindlichen Zusammenstoß ausdrücken, in diesem letzteren oder in anderen Stimmverhältnissen bewegen, und daß sie ganz regelmäßig, und so auch in dramatischen Terzette und Quartette von ähnlichem Charakter (niemals in den Hymnen) in den letzten Takten mit einer Auflösung des Gemeingesanges, in der Einzelstimme des überwältigenden oder des besonders leidenden Teils schließen. Mit welcher feinen Absichtlichkeit und Bezweckung und wie fern zugleich von aller Pedanterie diese selbstgeschriebenen Regeln von Händel eingehalten wurden, ist in den zarten Abweichungen am besten zu beobachten, wenn er z. B. in den Duetten zwischen Salomo und der Mutter, zwischen Cyrus und Nitokris, die so viel sittliche Übereinstimmung ausdrücken und in jenen friedlichen Stimmverhältnissen von Alt und Sopran laufen, in dem Schlusse ohne Einklang von der tröstenden und erhebenden Männerstimme den Dank und die Klage der Frauen übertönen läßt.“

Die Tonmalerei nimmt in den Händelschen Opern und Oratorien eine bedeutende Stelle ein. Oberflächliche Betrachtung möchte zu der Annahme verleiten, Händel setze die konventionelle Tonmalerei der Madrigaltechnik fort, die sich an das einzelne

Wort klammert, und dem Tonsatz hübsche Bildchen gleichsam spielerisch aufklebt. Die nähere Untersuchung jedoch lehrt, daß Händel die Tonmalerei viel tiefer auffaßt, entweder im symbolischen Sinne, wie Bach, oder als machtvolles Mittel des affektvollen Eindrucks. Fast niemals begnügt sich Händel, ein einzelnes Wort tonmalerisch zu illustrieren, sondern seine Tonmalerei ist musikalisches Grundmotiv der Konstruktion, ist immer mit dem organischem Aufbau eng verbunden, und fügt dem Tonsatz fantasievolle, neue Reize malerischen Ursprunges zu, ohne dem logischen Gefüge der Formentwicklung irgendwie abträglich zu sein. Die Betrachtungen der einzelnen Werke im vorliegenden Buch gehen auf die Händelsche Kunst der Tonmalerei so oft ein, daß hier ein kurzer Hinweis genügen mag.

ALMIRA (1705)

Händels erster Opernversuch Almira (Hamburg 1705) hat ihren außerordentlichen Erfolg bei dem Hamburger Opernpublikum nicht ohne Grund gehabt. Die Musik sprüht vor Talent und jugendlicher Frische, wennschon ihr noch oft die schöne Rundung, der Schmelz des Klanges fehlt, jene Errungenschaften der späteren italienischen Lehrjahre.

Der Textdichter Fr. Chr. Feustking lieferte eine im sprachlichen Ausdruck nach Art der Hamburger Fabrikate reichlich grobdrähtige und platte Übersetzung und Bearbeitung einer älteren italienischen Vorlage. Vierzehn Stücke des italienischen Originals sind in der Ursprache beibehalten, gleichsam als Rosinen eingestreut in den derben deutschen Teig des „pasticcio", wie man jene Gemengsel verschiedener Sprachen damals nannte. Händels handschriftliche Partitur ist nicht erhalten. Als Vorlage des Neudrucks diente eine Abschrift in der Berliner Bibliothek, die nach Chrysanders erster (später nicht mehr wiederholter) Annahme zum großen Teil von Matthesons Hand geschrieben sein soll, mit zahlreichen Korrekturen von Händel selbst. Telemann, der die späteren Aufführungen der Almira leitete, hat als Einlage in diesem Exemplar eine eigene Arie beigesteuert. Eine zweite Abschrift bewahrt die Hamburger Bibliothek.

Die Ouvertüre, voll, rauschend, großzügig, unterscheidet sich durch diese Eigenschaften von den meist zierlicheren, leichteren Keiserschen Ouvertüren.

Die erste Szene zeigt die Krönung der kastilischen Königin Almira in Valladolid. Fürst Consalvo, der Reichsverweser übergibt der Königin die Krone: „Durchlauchtigste, des Titans heller Schein“ vorzüglich behandeltes secco-Rezitativ. Consalvos Arie: „Almire regiere“ hat ihre Wirkung trotz etwas steifer Gesangsführung durch die rhythmische Energie, den weiten Wurf des klangvollen beweglichen Tonspiels der Geigen und Oboen. Händel hat später im Amadigi (1714) Motive dieser Arie mit überlegener Kunst nochmals behandelt. Eine „Rejouissance“ von Trompeten und Pauken, zur Erhöhung des festlichen Lärms „unter Lösung des Geschützes“; das Volk begleitet die Krönungszeremonie mit dem konventionellen kurzen „Viva Almira“-Chor. Dann tanzen die „Spanischen Damen und Herren“ eine Chaconne und Sarabande (erster Keim des berühmten „Lascia ch'io pianga“ aus Rinaldo). Almira antwortet, setzt zum Zeichen der Dankbarkeit Consalvos Sohn Osman als Oberbefehlshaber des Heeres ein. Consalvo als „Nestor“ soll ihr Ratgeber bleiben und Fernando („der nur allbereit des Herzens stille Heimlichkeit erforscht“) wird zum Secretarius bestellt. Folgen mittelmäßige Arien des Osman und Fernando, schon fast kanzonettenhaft in der Keiser nachgebildeten knappen Fassung. Consalvo übergibt nun der Königin einen verschlossenen Brief. Der verstorbene König hat darin zum „würdigen Gemahl“ der Tochter Consalvos Sohn Osman bestimmt. Darob große Freude des Consalvo (in der gut charakterisierten, etwas aufgeblasenen, energisch-lebhaften Arie: „Leset, ihr funkelnden Augen“) und Bestürzung der Königin. Ihre noble Arie: „Chi più mi piace io voglio stretto legarmi al sen“, hat Scarlattischen Zuschnitt, wie viele andere der Partitur, bedient sich mit Glück einer virtuos geführten obligaten Oboe. Szenenwechsel. In dem königlichen Garten „mit Statuen, durch und durch besetzten Bäumen und einem vortrefflichen Springbrunnen“ ergeht sich die Prinzessin Edilia in schwärmerischer Liebessehnsucht nach Osman. Ihre Arie: „Schönste Rosen und Narzissen“ hat eine Breite der melodischen Entfaltung, einen

Klangreiz, eine Fülle der Begleitpartien, eine Größe der Empfindung, die durchaus Händelisch erscheinen, von Keisers zärtlich-eleganter Art wesentlich verschieden. Ein ausnehmend schönes Stück, das verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden. Der angeschwärmte Osman tritt auf, will sich, da er Edilia erblickt, schleunig zurückziehen, wird aber von der verliebten Prinzessin festgehalten und muß sich mit fingierten Liebesbeteuerungen aus der peinlichen Lage ziehen. Das Hauptmotiv seiner Arie: „Du irrst dich, mein Licht" treffen wir in verbesserter und erweiterter Fassung wieder in der bekannten g-moll-Gigue aus der fünften Klaviersuite der zweiten Sammlung vom Jahre 1733. Die rechte Hand zum „Unterpfand" der Versöhnung der Edilia zu reichen zögert Osman jedoch, und nun bricht die zornige Schöne auf echt Hamburgisch los: „Verräter, daß dir Wetter, Sturm und Blitz auf deinen Scheitel krache und Zeus mit seiner Donnerspitz dein tückisch Herz erwache." Auf Italienisch strömt sie weiterhin ihre Entrüstung aus, in der virtuosen, temperamentvollen Arie: „Proverai di che fiere saette". Osman verhöhnt sie: „Zürne was hin! Speie nur Flammen" in einer furioso-Arie von Miniaturformat, wiederum ariettenhaft nach Keiserschem Muster. Händelschen Ton atmet die außerordentlich schöne Arie: „Liebliche Wälder, schattige Felder", die der nach dem Abgang von Edilia und Osman nunmehr auftretende Secretarius Fernando singt. Streichquartett und Flöten in breit geschwungenem melodischem Bogen geben diesem ernst-lieblichen Lied den neuen, eigenen Klang, der sich dem Keiserschen Grundtypus der Idylle merkwürdig reizvoll anpaßt. Durch eine mißverstandene, in eine Baumrinde eingeschnittene Inschrift Fernandos erhält die Königin den Eindruck, daß Fernando Edilia liebe. Das Spiel der Irrungen und Wirrungen beginnt. Fernando in verliebter Verwirrung kann sich nicht erklären und geht traurig ab, die Königin gibt sich nun ihrerseits einem Ausbruch der Eifersucht hin: „Geloso tormento". Ein prachtvolles Arioso, charaktervoll deklamiert in der Form einer da capo-Arie, mit ungemein wirkungsvollem Oboensolo. Vielleicht das stärkste Stück der ganzen Partitur. Auch Consalvo und Edilia treffen sich im königlichen Park. Edilia klagt Osman bei seinem Vater an, seiner Falschheit wegen. Con-

salvo gibt ihr zum Schein recht, im Inneren peinlich berührt, da ja nach seinem Willen Osman der Königin zugeführt sein soll. Kurze Arien Keiserschen Gepräges. Wiederum Szenenwechsel. „Ball und Assemblée" in einem „schön illuminierten Saal in der Königin Palast". Tabarco, Fernandos Diener, vertritt die „lustige Person", die in der Keiserschen Oper fast nie fehlt. In Tabarcos Arietten hält sich Händel durchaus an das bewährte Keisersche Vorbild, bisweilen recht glücklich, wie in dem flotten, lustigen Kartenlied: „Am Hofe zu heißen galant, ist dieses, die Karten zur Hand." Der enttäuschte Fernando zeigt im Vorbeigehen, daß er sich von seinem Schreck wieder etwas gefaßt hat: „Laß das Schicksal blitzen, wettern . . . meine Liebe stehet fest." Auch Osman und Edilia treffen sich. Ihr Duett: „Ich will gar von nichts wissen" ist durchaus nicht, wie Chrysander irrtümlich es bezeichnet, ein „neckischer Zwiegesang", sondern drückt die Trennung der beiden mit Erregung und Entschiedenheit aus. Nach diesem ersten Intermezzo der Liebesleiden kommt der Akt zu heiterem Fortgang. Man gruppiert sich an Tischen zum Spiel, dazwischen Konversation in Rezitativ und Ariette. Der Ball beginnt. Courante, Bourrée, Menuett, Rigaudon, Rondeau erklingen, eine ganze Suite hübscher Tanzweisen, nach Lullyscher Art. Fernando im Gespräch mit Edilia wird von Almira überrascht, er hat die zweite Ungeschicklichkeit begangen und zieht sich in Verlegenheit zurück. Almiras Schlußarie: „Ingrato, spietato" ist verloren gegangen. So fehlt dem Akt der letzte, wirksame Abschluß.

Den zweiten Akt eröffnet ein feierlicher Empfang des Raymondo, „Königs von Mauretanien" bei der Königin Almira. Neue Liebesepisode, diesmal der alte Consalvo gegen die Prinzessin Bellante sein Glück versuchend. Sie singt eine zierlich gespreizte, aber etwas leere Arie: „Chi sa mia speme?", er folgt mit der etwas mürrischen, affektierten Werbung: „Laß ein sanftes Händedrücken". Tabarco kommt mit närrischen Arietten dazwischen. Osman erscheint bei Fernando und bittet ihn um den Freundesdienst, bei Almira für ihn zu werben: „Sprich vor mir ein süßes Wort". Klanglich merkwürdige Arie mit Begleitung von zwei Flöten, einer obligaten, figurierten Solobratsche und continuo.

Almira tritt ein, Osman verbirgt sich. Almira sieht ein von Fernando geschriebenes Liebesgedicht, das sie auf Edilia bezieht. Darob Jammern des unglücklichen Fernando: „Schöne Flammen, fahret wohl“. Almira versucht dem Ungeschickten zu helfen durch vertraute Fragen, wen sie zum Gemahl erwählen soll. Fernando antwortet, kein Sterblicher sei würdig ihrer Liebe. Osman möchte in seinem Versteck vor Wut bersten. Die Lage wird noch verwickelter durch Consalvos Erscheinen, der mitteilt, Osman müsse sein Edilia gegebenes Versprechen halten. Osman tritt aus seinem Versteck vor, weigert dem Vater den Gehorsam. Szenenwechsel. Almira mit Raymondo, der nun als vierter Liebhaber eine Attacke auf die Königin versucht. Sie kann sich aus der verzwickten Lage nicht befreien. Pathetisches accompagnato: „Ich kann nicht mehr verschwiegen brennen“, darauf Arie: „Move ì passi“ mit vollstimmiger Begleitung. Der wütende Osman erscheint mit Fernando, Almira verbirgt sich rasch. Heftiger Zank zwischen Osman und Fernando, den Zweikampf verhindert Almira. Fernandos Arie: „Ob dein Mund wie Plutons Rachen“, ein temperamentvolles Stück im Hamburger furioso-Stil mit vollem Orchester, hatte gleich Osmans vorhergehender Arie: „Svenerò“ die Ehre, von J. S. Bach im ersten Chor der Kantate: „Wachet, betet“ benutzt zu werden. „Ob dein Mund wie Plutons Rachen“ ist übrigens ein Lieblingseinfall Händels, auf den er später noch des öfteren zurückgegriffen hat, in „Pugneran le stelle“ aus Rodrigo, in der Kantate: „Apollo e Dafne“ („Spezza l'arco e getta l'armi“), im Rinaldo („Abruggio, avvampo“). Neuer Streit zwischen Edilia und Osman, der Edilia Anlaß gibt zu der brillanten, energischen Arie: „Der Himmel wird strafen dein falsches Gemüt“, dem ausgedehntesten Stück der ganzen Partitur. Mit närrischen Liedchen beschließt Tabarco den Akt.

Den dritten Akt eröffnet eine prunkvolle Szene: „Fernando in einem römischen Habit als Europa wird in einem vergüldeten ... Wagen gezogen ... Vor ihm her ein Chor von Hautbois.“ Entrée in Ouvertürenart, dann singt Fernando: „Bücke dich, du Kreis der Welt“. Tanz von Europäern. Nun Osman in Mohrentracht (als Africa) „unter einem schönen Baldachin von zwölf Mohren getragen. Vor ihm her ... ein Chor Trompeten und

Pauken". Nach Osmans Gesang „Tanz von Afrikanern" zum Rigaudon. Schließlich Consalvo als Asia in einer orientalischen Kleidung von Löwen gezogen ... vorher gehet ein Chor „von Zymbeln, Trommeln und Querpfeifen". Gesang Consalvos, dann Tanz von Asiaten zu einer Sarabandenmelodie, die noch deutlicher als die schon genannte des ersten Aktes die berühmte Rinaldo-Melodie: „Lascia ch' io panga" in erster Fassung zeigt. Tabarco parodiert den ganzen Aufzug, indem er „die Narrheit präsentiert". Vor ihm her eine Leyer und Sackpfeife, in seinem Gefolge Harlequins, Charletans. Auch er singt sein Liedchen, dann Tanz der Charletans zur Gigue.

Die heillos verwirrten Fäden der Handlung werden nunmehr im Rest des Aktes in Ordnung gebracht. Drei Liebespaare finden sich nach abenteuerlichen Irrwegen endlich. In der Musik überall die Fülle von Talent, die Fähigkeit, jeder dramatischen Situation mit Anstand gerecht zu werden, aber kaum mehr Einfälle von jener Güte, wie sie im ersten Akt aufzuweisen waren. Glänzende Virtuosenstücke die Arien Almiras: „Vedrai s' a tuo dispetto", und „Kochet ihr Adern entzündete Rache". Zwei Duette sind bemerkenswert: „Spielet, ihr blitzenden Augen", brillant, tanzmäßig, und das musikalisch viel wertvollere: „Mein Betrüben muß verschwinden".

Verwunderlich erscheint es, daß J. S. Bach für dies Händelsche Erstlingswerk eine ganz besondere Vorliebe hatte, und daß Erinnerungen an die Almira in einer ganzen Anzahl selbst seiner reifsten Werke sich finden. Außer den schon genannten Stücken kommen in der genannten Kantate „Wachet, betet" in Betracht: „Wann kommt der Tag" („Du irrst dich, mein Licht" aus Almira) und „Laß der Spötter Zunge schmähen" („Chi sa mia speme"). Die erste Arie der Johannes-Passion hat kenntliche Ähnlichkeit mit Motiven der Almira-Arie „Der Mund spricht zwar gezwungen nein", auch in die Kantate: „Ich hatte viel Bekümmernis" spielen diese Almira-Motive hinein, mancherlei kleinere Reminiszenzen an Almira weisen noch die Matthäus-Passion auf und die Kantate: „Liebster Gott". Percy Robinson hat in seinem Buch „Handel and his orbit" (S. 189—200) diese Beziehungen Bachs zur Almira des Näheren aufgewiesen.

Als man 1878 in Hamburg den zweihundertsten Geburtstag der Hamburger Oper festlich beging, wagte man sich an eine szenische Aufführung der Almira, wohl unter Chrysanders Einfluß. Weitere Auswirkung hatte das Experiment jedoch nicht, und konnte es damals auch nicht haben. Man ging über die „Almira“ als ein amüsantes Kuriosum zur Tagesordnung über. Der Klavierauszug der Almira von J. N. Fuchs ist das einzige, was an jene Aufführung noch erinnert.

RODRIGO (1707)

Der Rodrigo, Händels erste italienische Oper, wahrscheinlich für Florenz 1707 geschrieben, ist nur unvollständig erhalten. Ganze Szenen am Anfang und Schluß der Partitur sind verloren gegangen, auch der Anfang des dritten Aktes fehlt. Man erhält also vom Verlauf der Handlung keinen zulänglichen Begriff. Die Musik weist eine Anzahl bemerkenswerter Stücke auf. Die Ouvertüre läßt der üblichen breiten Intrata samt fugiertem Allegro eine ganze Tanzsuite folgen: Gigue, Sarabande, Matelot, Menuet, Bourré, Menuet, Passacaille, kleine, gefällige Sächelchen bis auf die lange Passacaille, die mehr eine Fantasie in Passacaille-Art ist, als kunstgerecht kontrapunktisch ausgearbeitet. Rodrigos erste Arie: „Pugneran con noi le stelle“ ist eine Wiederholung einer besonders beliebten Almira-Nummer: „Ob der Mund wie Plutons Rachen“, mit ihren Fanfarenmotiven und brillanten raschen Läufen ein Typ, der in Händels frühen Werken in mancherlei Varianten des öfteren wiederkehrt. Esilenas: „Nasce il sol“ ist eine Art Scherzo in Gigue-Rhythmen, übrigens ein leicht dahinfließendes, graziöses, glänzendes Stück Musik. Giulianos: „Dell' Iberia al soglio invito“ wiederum vom Typ der Fanfarenarien, wie auch „Stragi morti“. Gefällige Melodien in Tanzrhythmen finden sich die Menge, wie Fernandos: „Agitata da fiato“ im $\frac{3}{8}$-Takt, menuettartig, Rodrigos: „Ti lascio a la pena“ in Gavottenrhythmus, Esilenas „In mano al mio sposo“. Rodrigos „Vanne in campo“ greift eine ihrer Zeit neumodische Manier auf: dem eigentlichen Anfang geht eine Einleitung voran, bestehend aus dem Anfangsmotiv, vom Solo ohne jede Begleitung heraus-

geschmettert, und einer sprudelnd figurierten Antwort des Streichorchesters. Das Prunkstück des ersten Aktes ist die Schlußnummer, Esilenas: „Per dar pregio“, ein höchst anspruchsvolles Virtuosenstück des Ziergesanges im Wetteifer mit Sologeige und -Cello. Auch den zweiten Akt beschließt ein derartiges Feuerwerk: „Alle glorie“, mit den bekannten Fanfarenmotiven. Das im Satz gediegenste Stück der ganzen Partitur ist Giulianos: „Fra le spine“ im zweiten Akt, fein polyphon geführter Dialog von Geige, Cello, Gesang. Rodrigos reizendes: „Dolce Amor che mi consola“, hat Händel in leichter Umarbeitung in die Agrippina übernommen, zu dem Text: „Ingannata una sol volta“. Zu der Menge hübscher Tanzmelodien gehört auch Esilenas: „Si che lieta“ mit dem pikanten Wechsel von $\frac{3}{8}$- und $\frac{3}{4}$-Takt, Giulianos: „Allor chè sorge astro lucente“ volkstümlich, von Keiserschem Zuschnitt.

Ins Pathetische hinüber schweift Rodrigos nächtliche Meditation im zweiten Akt: „Siet' assai superbe, oh stelle“, mit den staccati, den abgerissenen Phrasen, dem deklamatorischen Gesang eine Vorstudie der Agrippina-Szene: „Pensieri, voi tormentate“. Die hübsche Tanzweise: „Cosi m' aletti“ begegnet uns in der Agrippina wieder, zu den Worten: „Tuo ben è'l trono“. Ein reizendes Scherzo im Menuettrhythmus, mit reichlicher Einmischung von Fioritur in Gesang und Begleitung ist Evaneos: „Il dolce foco mio“. Französisch, wie so manche dieser Tanzarietten, mutet auch „Lucide stelle“ an, mit der kapriziösen Gruppierung von $(5 + 6 + 2) + (2 + 2 + 5) + (5 + 6 + 2)$ Takten. Schließlich sei das Duett: „Prendi l' alma“ hervorgehoben, ein üppiges Geranke leichter Tongirlanden, die sich anmutig schaukeln, gleichsam ohne Gewicht dahinschwebend; ein entzückend verschnörkeltes Klangspiel der Stimmen und Instrumente, Rokokograzie.

AGRIPPINA (1709)

Mit der Agrippina stellt sich Händel zum ersten Male in die Reihe der großen Opernkomponisten seiner Zeit. Den Scarlatti, Leo, Bononcini, Caldara, Porpora, Steffani war seit dem rauschenden Erfolg der Agrippina-Aufführungen in Venedig Ende 1709 in dem jungen dreiundzwanzigjährigen Händel ein Rivale ent-

standen, dessen Kraft der ihrigen zumindest gleichwertig war. Der europäische Ruf Händels schreibt sich von dem aufregenden Eindruck der Agrippina her, die ihm in Italien den Rang eines Meisters verschaffte, ihm den Weg zu großen und ehrenvollen Posten in Hannover und London bahnte. In der Tat bedeutet die Agrippina im künstlerischen Lebenswerk Händels noch jetzt eine erstaunliche Leistung, einen Schritt vorwärts von so mächtigen Ausmaßen, daß selbst dieser Gigant in seiner späteren Laufbahn nicht viele solcher Schritte mehr hat tun können. Der große Händel-Stil wird hier zum ersten Male offenbar, und wenn an technischer Vollendung, Stetigkeit der erreichten Höhe manche der reifsten Händelschen Partituren die Agrippina noch übertreffen, so hat doch dies Werk einen Zauber jugendlicher Frische, eine Fülle hinreißender und entzückender Melodien, wie kaum irgendeine zweite Oper jener Jahre. Die schulmäßige deutsche Organistensteifheit ist hier überwunden, italienische Rundung und Eleganz völlig erworben.

Schon die Ouvertüre gehört zu den vorzüglichsten Stücken ihrer Art. Sie setzt ein mit einem prachtvollen g-moll-Satz Lullyschen Gepräges, voll Pathos, Größe, Fülle des Klanges, mündet dann in ein Allegro, das die Mitte einhält zwischen fugierter Behandlung und freierer sinfonischer Fassung (in dieser Hinsicht ein sehr bemerkenswerter Vorläufer Gluckscher Ouvertüren), und kommt zum Abschluß mit einem frei fantasierenden, auf den ersten Satz einen Rückblick werfenden kurzen Adagio, das mit einem ausdrucksvollen, weitschweifendem Oboensolo und einer gedrungenen, machtvoll energischen tutti-Antwort seinen so knappen wie eindringlichen Dialog bestreitet. Mattheson reklamiert (im „Vollkommenen Kapellmeister" S. 443) das Thema des fugierten Allegro für sich, als seiner (jetzt verschollenen) Oper Porsenna vom Jahre 1702 entlehnt. Was Händel aus dem an sich wenig bedeutenden Thema machte, dürfte aber keineswegs auf Matthesons Acker gewachsen sein. Als Nachklang der Agrippina-Ouvertüre kann man die „Ouvertüre" der siebenten Händelschen Klaviersuite vom Jahre 1720 bezeichnen. Indes kann sich diese Klavierkomposition als Charakterstück mit dem älteren Orchesterurbild kaum messen. Im Verhältnis zur Oper

steht dieses musikalisch hochbedeutende Porträt der dämonischen Agrippina ähnlich wie Beethovens Leonoren-Ouvertüre zur Oper Fidelio. Die Agrippina der Ouvertüre übertrifft an packender Leidenschaftlichkeit und Wildheit beträchtlich die intriguierende Agrippina des Libretto.

Das Textbuch, von dem neapolitanischen Vizekönig, dem Kardinal Grimani eigens für Händel geschrieben, ist das Intrigenstück nach herkömmlichem venezianischem Muster. Im wesentlichen handelt es sich um ein Intrigenduell der beiden heißblütigen, verschlagenen und skrupellosen römischen Damen Agrippina und Poppea. Agrippina verschmäht kein Mittel, um ihrem Sohn Nero den römischen Thron zu sichern. Poppea kämpft für ihren Geliebten Ottone. Zwischen den beiden regsamen, selbst den unerwartetsten Situationen gewachsenen Frauen werden die Männer gleich Schachfiguren hin und her geschoben. Agrippina benutzt ihre sie anbetenden Verehrer Pallante und Narciso als Werkzeuge ihrer listigen Pläne. Poppea wird begehrt vom Kaiser Claudio, Agrippinas Gemahl, von seinem Stiefsohn Nero, und von ihrem bevorzugten Liebhaber Ottone, und weiß geschickt einen gegen den anderen auszuspielen. Noch mehr fast als in den anderen Opern wickelt sich die ganze Handlung in den Rezitativen ab, die für das Verständnis des Zusammenhanges diesmal besonders wichtig sind, zumal da der Dialog auf Überraschungen zugespitzt ist, voll von lebhaften Wendungen. Händel hat diese auf den ersten Blick über Gebühr langen Rezitativstrecken mit besonderer Gewandtheit behandelt, was sinnvolle Deklamation, richtige Gefühlsakzente, Tempo der Rede, geistvolle harmonische Unterstreichung angeht. Von dem expressiven, an chromatischer Harmonik reichen Scarlattischen Rezitativ hat Händel das Wesentliche mit erstaunlicher Sicherheit sich voll angeeignet.

Ein solcher Rezitativ-Dialog bildet den Eingang des ersten Aktes. Agrippina gibt dem jungen Nero Kunde von dem soeben gemeldeten Tod des Kaisers Claudios auf dem Meere. Sie empfiehlt dem Jüngling, durch freundliches Benehmen die Gunst des Volks sich zu erwerben, als Vorbereitung für seine Thronkandidatur. Der etwas feierliche Ton dieses Dialogs (wie übrigens der meisten Rezitative dieser Partitur) scheint noch als altvene-

zianisches Erbgut von Monteverdi und Cavalli sich herzuschreiben. Auch Neros erste Arie: „Con saggio consiglio il trono ascenderò“ erinnert im Ton an venezianische Gondoliereweisen; streckenweise glaubt man ein Mendelssohnsches Gondellied zu hören. Der merkwürdig freizügige, balladeske Bau der Melodie, ihre kapriziösen Wendungen, Sprünge in unerwartete Intervalle, der auf die Höhe konzentrierte Klang — zumeist fehlen die Bässe — paßt das Stück dem launenhaften, etwas weichlich-weibischen Muttersohn Nero an. Narcisso und Pallante weiß Agrippina durch diskret in Aussicht gestellten Liebeslohn zu eifriger Dienstleistung anzustacheln. Beider erstes Geschäft ist es, für Nero im Senat und beim Volk Stimmung zu machen. Jeder glaubt sich allein im Besitz der Gunst Agrippinas, und entzückt und geschmeichelt singt ein jeder seine Dank- und Freudenarie. Pallantes Baßgesang: „La mia sorte fortunata“ ist eine salbungsvoll, prunkend und volltönend vorgetragene Schmeichelei, dekorative Musik großen Stils: noch in seinem letzten Oratorium Jephtha kommt Händel auf diese Agrippina-Melodie zurück, zum Preise der Freiheit: „Freedom now once more possessing“. Narciso singt eine leicht dahinfließende, entzückend elegante, kanzonettenartige Arie: „Volo pronto e lieto“ mit Flöten, Terzengängen der Geigen, die an neapolitanische Volksmusik erinnern. Man begreift, daß dies Stück die Wirkung eines Schlagers erlangte. Die Melodie kommt schon in der Kantate „Lungi me“ vor (bei den Worten: „Tirsi amato“), spielt in die erste Rinaldo-Arie hinein und ziert in neuer Fassung noch das letzte Werk des Greises: „Triumph of Time and Truth“ („Pleasures gentle zephyrs“). Agrippina sieht ihre Saat sprießen, und in der Vorfreude des vollen Erfolges wirft sie siegessicher jenes berühmt gewordene: „L'alma mia fra le tempeste“ hin, das die hell jubilierende Stimme in so reizvoll kecken Dialog mit der spitzen Oboe bringt. Cesti und Scarlatti haben (wie Chrysander zeigt) den Keim der volkstümlich anmutenden Melodie schon verwertet, Händel selbst hat seine eigene Agrippina-Melodie in mehr oder weniger starker Umformung des öfteren benutzt, in der „Risurrezione“ („Dia si lode“), im Rinaldo („Molto voglio“), im Josua („Heroes, when with glory burning“). In der nächsten Szene beginnt Nero auf dem

Kapitol seine Rolle zu spielen. Er verteilt Geld unter das Volk und singt dazu von der Freude des Wohltuns: „O qual piacer a un cor pietoso“ in weinerlichem Ton, der die Worte Lügen straft. Die Günstlinge Narciso und Pallante vereinigen sich schließlich mit Agrippina und Nero zu einem kurzen Quartett: „Il tuo figlio“, das in Hochrufen auf den neuen Cäsar Nero gipfelt. In diesem Moment erschallen Trompeten, Lesbo, der Diener des Claudius verkündet, daß der Kaiser gerettet sei und in Anzio an Land gegangen sei. Allgemeine Verwirrung und Bestürzung. Ottone, der Lebensretter des Claudius, gibt Agrippina Bericht. Zum Dank habe Claudius den Ottone zum Thronfolger bestimmt. Ottone jedoch hat mehr Interesse an Poppeas Liebe als am Thron, und erbittet Agrippinas Hilfe und Fürsprache bei Poppea. Die Arie: „Lusinghiera mia speranza“ charakterisiert Ottone als einen tief und innig liebenden, durch die Breite der Behandlung, den Ernst des Tons, die sorgsame polyphone Arbeit, die an überraschenden Wendungen reiche, gediegene Harmonie, die schwere Pracht des Klanges. Das Gegenstück dazu Poppeas erste Arie: „Vaghe, perle“, ganz Zierlichkeit und Eleganz, wie überhaupt Poppeas Gesänge durchwegs leichter beweglich, weniger würdevoll und pathetisch sind als Agrippinas Weisen. Der reizend-koketten Schmuckarie der sich im Spiegel beschauenden, perlengeschmückten Poppea folgt kurz darauf Poppeas schalkhaftes, in seiner Grazie bestechendes Liebesliedchen: „E un foco quell' d'amore“. In solchen Stücken, wie auch weiterhin in Agrippinas ganz auf unisono gestelltem, kernig volkstümlichem: „Ho un non sò che nel cor“ und in Poppeas über amüsant geschwätzigem Baß leichthin trällernden: „Fà quanto vuoi“ zeigt Händel die leichte Hand der neapolitanischen Buffonisten, des Pergolese der „Serva padrona“, auch Erinnerungen an Keiser sind noch wach. Als höchst gefühlvoller Liebhaber erweist sich Kaiser Claudio bei Poppea, die er in Arien von nobelster Schönheit ansingt. „Pur ritorno“ (eine Umarbeitung der Kantate „Filli adorata“) bietet pastosen bel canto von prachtvoller melodischer Prägung.

Wo aber findet man eine Baßkantilene, die bei solcher Schlichtheit so ans Herz greift, wie das unvergleichlich schöne „Vieni o cara“ mit seinen sehnsüchtig schmelzenden Rufen? Das Schäfer-

stündchen wird gestört durch die unerwartete, allen Beteiligten peinliche Ankunft der Agrippina. Ein kleines Terzett malt die Bestürzung: der um Liebe bettelnde Kaiser, die auf später ihn vertröstende Poppea, der zum eiligen Aufbruch mahnende Diener Lesbo sind in ein charakteristisch deklamiertes Ensemble gebracht, wie es in der Oper jener Zeit selten nur sich findet. Agrippina tritt ein, höflicher Dialog in liebenswürdigen Worten zwischen den beiden einander im Innersten feindlichen Frauen. Agrippinas Arie: „Non ho cor che per amarti“ befaßt sich mit der musikalischen Ausdeutung der erheuchelten Freundschaftsgefühle. Stolze Rhythmen, geschmeidig figurierte, sich unablässig windende Bässe charakterisieren das Stück mehr, als Herzlichkeit der Melodie, die hier wohl kaum am Platze wäre. In Agrippinas fein angelegten Plan gehört auch die hingeworfene Bemerkung, daß Ottone die Poppea betrüge. In Poppea erwacht darauf der Verdacht und die Eifersucht, und mit der Arie: „Se giunge un dispetto“ bekräftigt sie, daß Liebe sich in Haß wandeln könnte, aber selbst in dieser erregten Stimmung noch immer die für sie charakteristische leichte Grazie wahrend.

Der zweite Akt zeigt eine Straße am kaiserlichen Palast, für den Triumphzug des Claudius festlich hergerichtet. Nach mancherlei nebensächlichen Episoden entwickelt sich die Hauptszene. Kaiser Claudius wird pomphaft begrüßt, in dem Chor: „Di timpani e trombe“. Er antwortet: „Cade il monde“ in höchst würdevoller Arie, die auf die Idee des „Fallens“ begründet in ihrem Gesangs- wie auch Begleitmotiven in großen Sprüngen abwärts sich ergeht. Ottone erwartet den ihm zugesicherten Lohn für die Rettung des Kaisers, muß aber nun erleben, daß der auf ihn eifersüchtige Kaiser ihn öffentlich als Verräter brandmarkt. Recht wirkungsvoll im theatralischen Sinne die nun folgende Szene: Alle wenden sich sofort von dem betrogenen, in Ungnade gefallenen Ottone aufs entschiedenste ab. Bei allen vermeintlichen Freunden findet Ottone nur kalte Ablehnung und Spott. Agrippina schleudert ihm hochfahrend spöttisch ihr: „Nulla sperar di me“ entgegen, eine kleine Ariette, in der jeder Ton mit der Schärfe einer Pfeilspitze sich dem Ohr einbohrt. Auch Poppea, die seine vermeintliche Untreue strafen will, höhnt ihn:

„Tuo ben è'l trono" noch empfindlicher in einer Tanzweise, die uns schon im Rodrigo begegnet ist. Für Neros höhnendes Sprüchlein: „Sotto il lauro" hat Händel zwei verschiedene Arien zur Auswahl gestellt, die aber beide den leichten $\frac{3}{8}$-Tanzrhythmus gemeinsam haben. Ottone, von allen verlassen, ratlos, macht seinem Schmerz und Unwillen Luft in dem pathetisch erregten accompagnato-Rezitativ: „Otton, qual portentoso fulmine", der erregt deklamierten, im dunklen f-moll sich ausbreitenden Arie: „Voi che udite il mio lamento".

Nächste Szene: Poppea im Garten. Ottones Schicksal hat ihr Mitleid geweckt. Als sie Otto nahen sieht, stellt sie sich schlafend, um ihn aus einem Versteck zu belauschen. Ottones Monolog: „Vaghe fonti" gehört zur Klasse der Gartenidylle, die aus dem Murmeln und leisen Plätschern der Fontänen ihre musikalischen Motive herleiten. Lully, Steffani, Scarlatti, Keiser u. a. haben in diesen idyllischen Stücken exzelliert, und auch Händels Arie ist von ausnehmend sanfter Lieblichkeit, mit ihrer Begleitung von sordinierten Streichern, Bässen pizzicati ohne cembalo und zwei melodieführenden Flöten. Ottone entdeckt Poppea, es gelingt ihm, ihren Verdacht zu beschwichtigen. Poppea begreift, daß sie in die von Agrippina gestellte Falle gegangen ist, gibt ihren Entschluß kund, auf der Hut zu sein. „Einmal betrogen und nicht wieder" singt sie in jener reizenden canzonetta: „Ingannata una sol volta", die mit ihren fünftaktigen Phrasen, ihrem leichten Schwung sich dem Ohr einschmeichelt. Lesbo erscheint und meldet Poppea, daß sein Herr Claudio in aller Heimlichkeit Poppea zu besuchen wünsche. Aber auch Nero erscheint wiederum liebeglühend bei Poppea. Sie ermuntert den Jüngling listig: „Col peso del tuo amor" in einem feingliedrigen, voller Grazie im $\frac{6}{8}$-Tanzschritt dahinfliegenden Gesang. Nero antwortet: „Quando invita la donna l'amante", in jenen fast gigueartig fröhlich dahinspringenden punktierten $\frac{6}{8}$-Rhythmen, die, an italienische Volksweisen gemahnend, noch bis zu Mozarts „Entführung" (Pedrillos Romanze) in der Oper ihre Wirkung ausüben.

Die folgende Szene ein Monolog der Agrippina: „Pensieri, voi mi tormentate". Des öfteren in seinen Opern hat Händel das unruhige Spiel der erregten Gedanken gemalt, und man kann sicher

sein, bei diesem Anlaß immer ein Stück außerordentlicher Ausdrucksmusik kennen zu lernen. So auch hier. Im Rodrigo schon ist die Vorstudie zu diesem packenden Stück aufgewiesen worden. Prachtvoll schon das Vorspiel: abgerissene einzelne Töne, durch lange Pausen getrennt, dann ein Takt pianissimo langsam wiederholte Achtel, dann plötzlich zwei Takte erregte Sechzehntel, forte . . . Pause . . . energisch deklamierter Ausklang „forte forte". Dann erst setzt zögernd der Gesang ein, kunstvoll umschlungen von einem Gewebe der Motive, in das Oboe, Geige und Generalbaß sich teilen. Der Mittelsatz steigert sich zu erregten, fast wilden Anrufen an die Götter um Beistand. Pallante und Narciso kommen herbei. Agrippina facht die Lüsternheit eines jeden der beiden einzeln an, hetzt den einen auf den anderen, und jeden von ihnen auf Ottone. Pallante wie Narciso haben ein jeder hier seine gesanglich wirkungsvolle Arie. Pallantes: „Col raggio placido" ein kräftig bewegtes $\frac{3}{8}$-Baßsolo. Narcisos Altarie: „Spererò, poi che m'el dice", mehr bedächtig über rastlos in punktierten Achteln dahinschreitendem Baß. Der Kaiser kommt hinzu. Agrippina hetzt auch ihn gegen Ottone auf und empfiehlt Nero als Thronfolger. Nach einigem Schwanken gibt Claudio ihren Einflüsterungen Gehör: „Basta che sol tu chieda", wieder auf jene für Claudio bezeichnenden weiten Sprünge in Melodie und Begleitung. Interessantes Gefüge der drei in weiten Sprüngen und unterschiedlichen Rhythmen kontrapunktierenden Stimmen, Geigen, Bässe und Gesang. Agrippina beschließt den Akt mit einem Ausbruch der Freude über das Gelingen ihres Plans: „Ogni vento ch'al porto lo spinga". Die Melodie von einer fast wilden Freude durchzuckt, von weitem Schwung der Linien, mit jauchzenden Akzenten, merkwürdig ausdrucksvollen, unregelmäßigen Taktgruppierungen (im Ritornell z. B. 3 + 3 + 4 + 4 + 4 + 7 Takte).

Der dritte Akt bringt Poppeas boshaftes Spiel mit ihren Liebhabern zur Explosion. Ottone besucht seine Geliebte Poppea, wird von ihr versteckt, und sieht mit an, wie der verliebte Nero empfangen, kurz abgefertigt und gleichfalls verborgen wird, um das Feld freizumachen für den dritten Besucher, den Claudio. Beim Kaiser Claudio verklagt Poppea den zudringlichen Jüngling Nero, holt ihn aus seinem Versteck hervor und überliefert ihn dem

kaiserlichen Zorn. Jeder der drei Liebhaber singt natürlich seine Arie. Am eindringlichsten der von Stolz geblähte Gesang des Claudio: „Io di Roma il Giove sono“. Weit übertroffen werden jedoch alle drei Arien durch Poppeas: „Bel piacere“, mit dem kapriziösen Taktwechsel von $\frac{3}{8}$ und $\frac{2}{4}$, einer übermütigen canzonetta, die sie dem wahren Geliebten Ottone zusingt in ihrer Freude über das Gelingen ihres Spiels mit Nero und Claudio. Im Rinaldo hat Händel diese hübsche Melodie nochmals verwendet. Der Rest des Aktes spielt sich in langen Rezitativdialogen ab, die nochmals ein fein zugespitztes Intrigenspiel zum endlichen Austrag bringen: Nero wird Thronfolger, Ottone führt Poppea heim. Agrippina gibt den Ausschlag durch ihre einschmeichelnde, gefällige Vorstellung an Claudio, daß er den Haß fliehen müsse, wenn er Frieden im Hause wünsche: „Se vuoi pace“, schlicht liedmäßig, ist später zu den Worten: „Wise men flatt’ring“ in breiterer und reicherer Fassung in den Judas Maccabaeus übernommen worden. Sehr ähnlich im tanzmäßigen $\frac{3}{4}$-Takt und in der ganzen Haltung der liedmäßige Chor: „Lieto in Tebri“, der die freudige Lösung der Verwicklungen mit frohen Klängen begrüßt. Juno greift zum Schluß noch mit einer hochzeitlichen Glückwunscharie ein, und frohe Tänze (deren Musik die Partitur allerdings nicht enthält) beschließen die Oper.

RINALDO (1711)

Rinaldo, die Oper, mit der sich Händel 1711 in London so aufsehenerregend einführte, galt immer als eines seiner vorzüglichsten Werke. Für die Wiederaufnahme im Jahre 1731 arbeitete Händel die Partitur beträchtlich um; mit Rücksicht auf die zur Verfügung stehenden Solisten mußten fast alle Gesangspartien umgeschrieben werden, vom Sopran in den Contralto, vom Alt in Tenor und Baß usw. Auch in der Szenenführung wurden Änderungen vorgenommen, manche der älteren Arien durch neue ersetzt. Beide Versionen hat Chrysander in der Gesamtausgabe mitgeteilt, die zweite als sogenannte Cembalo-Partitur. Sie enthält alles zum Gebrauch des Cembalisten nötige und ist für die Praxis des Generalbaßspiels in der Oper ungewöhnlich aufschluß-

reich. Die folgende Besprechung hält sich zunächst an die erste Fassung vom Jahre 1711, behandelt die zweite Fassung nur beiläufig.

Das Libretto, von dem vielseitig begabten, schöngeistigen Aaron Hill für Händel entworfen, von Giacomo Rossi in italienische Verse gebracht, verwendet die bekannte Rinaldo-Episode aus Tassos „Gierusalemme liberata" mit dichterischer Freiheit. Rinaldo ist verlobt mit Almirena, der Tochter des christlichen Oberfeldherrn Gottfried von Bouillon. Auf der feindlichen Seite liebt Argante, der König von Jerusalem, die schöne Zauberin Armida. Die Verwicklungen kommen dadurch zustande, daß Almirena von Armida entführt wird, daß Rinaldo, um seine Braut zu befreien, sich Zugang zu Armida erzwingt. Die Verwechslung der liebenden Paare erfolgt, indem König Argante sich in die gefangene Almirena verliebt, Armida in den Helden Rinaldo. Vergebens sind jedoch alle Verlockungen: Rinaldo und Almirena bleiben einander treu (Armida vermag hier nicht wie bei Gluck Rinaldos Liebe durch Zauberkunst zu erlangen), und schließlich folgt durch Vermittlung eines „mago christiano", eines Sterndeuters, die Befreiung der Liebenden durch Gottfried und seinen Bruder Eustazio.

Mattheson hält sich in seiner „Musikalischen Handleitung" (Hamburg 1721, S. 106) lang und breit bei der Rinaldo-Ouvertüre auf, die er als Mischung der italienischen und französischen Ouvertüre kennzeichnet. Dem „großen Mann in England" macht der diesmal (wegen einiger Briefe Händels an ihn) sehr wohlwollend gestimmte Hamburger Kritiker ausführliche Elogen über seine Ouvertürenkunst. Die Ouvertüre ist in der Tat trefflich gelungen, mit ihrem stattlichen Largo, dem lebhaften fugierten Satz (mit solistischen Intermezzi), einem zweiten kleinen Adagio (mit Oboesolo) und einer munteren Gigue als Finale.

Der erste Akt zeigt Aussicht auf das belagerte Jerusalem, vom Zelt des Feldherrn Goffredo aus. Umgeben von Almirena, Rinaldo, Eustazio und seiner Leibwache besingt Gottfried den Ruhm, der seinen Tempel auf schroffen Felsspitzen errichtet. Diese Arie: „Sovra balze scoscesi" ist ein Stück dekorativer Musik von schönem Wurf der Linien, gesanglich wirkungsvoll, in den Pro-

portionen und in der gegensätzlichen Haltung des Mittelsatzes mit sicherer Hand geformt. Rinaldo drängt auf Heirat mit Almirena, wird aber von Gottfried belehrt, daß erst der Sieg erkämpft sein muß, ehe an der Liebe Lohn zu denken sei. Almirena verstärkt diese heroische Tonart, indem sie Rinaldo in der Arie: „Combatti da forte“ den Kampf als das Gebot der Stunde hinstellt. Wiederum ein dekoratives Stück, von martialischem Glanz blitzend, mit jenen Fanfarenmotiven, die wir schon in der Almira, der Agrippina und Risurrezione kennen gelernt haben. In der zweiten Fassung durch planvollere Instrumentierung, höhere Lage der Geigen, hinzugefügte Hörner zu Oboen und Streichern, und glücklich melodische Varianten noch erheblich gesteigerte Klangwirkung. Rinaldo ob dieser Eröffnungen etwas ernüchtert, kommt in seiner ersten Arie: „Ogni indugio d'un amante“ über einen etwas resignierten, wenn auch noblen Ton nicht hinaus. Ein Herold meldet, daß Argante, der feindliche König, zu Verhandlungen zu kommen wünsche. Eustazio empfängt ihn und ergeht sich in der etwas trockenen Betrachtung: „Sulla ruota di fortuna“. Desto prunkvoller die nächste Szene. Argante mit glänzendem Gefolge zieht aus den Toren Jerusalems zur angesetzten Zusammenkunft mit Gottfried. Seine Arie: „Sibilla l'angue d'Aletto“ ein Prunkstück für eine machtvolle Baßstimme. Pauken und Trompeten geben den kriegerischen Ton, die sausenden Skalenfiguren der Geigen und Oboen beziehen sich wohl auf das „Zischen der Schlangen Alektos“. Die Idee dieses wutentbrannten Gesangs stammt aus der neapolitanischen Acis- und Galatea-Kantate, wo Händel dem gewaltigen Bassisten Boschi als Polyphem (er sang auch den Argante in London) diese fauchenden Koloraturen auf den Leib schrieb. Folgt die Unterredung zwischen Gottfried und Argante, die Gottfried mit großer, ritterlicher Siegergeste beschließt: „Nò, nò, che quest alma“, von frisch-froher, zuversichtlicher Melodie. Argante, allein gelassen, gedenkt der geliebten Armida: „Vieni o cara“, weicher im Ton, voll sehnsüchtigen Verlangens. Sein Sehnen wird gestillt. Armida, die Zauberin, fliegt durch die Lüfte herbei, in einem Wagen, von zwei feuerspeienden Drachen gezogen. Nicht minder fantastisch-romantisch als der Aufzug ist die Musik, die ihn begleitet. Armida singt ein Be-

schwörungsarioso: „Furie terribili!“ von gewaltiger Eindringlichkeit, voll Wut, blitzend vor temperamentvoller Energie. Das Orchester begleitet in einem presto-furioso-Satz. Ein wahrhaft dämonisch-heroisches Stück von höchster Ursprünglichkeit. Armida teilt Argante den Schicksalsspruch mit: Wenn es gelingt, Rinaldo vom christlichen Heere fern zu halten, dann werde Asien siegen. Die Ausführung des Spruchs übernimmt Armida, und nach ihrem glänzenden Auftritt ist der Zuhörer völlig überzeugt, daß sie ihren Entschluß durchführen wird. Ihre zweite Arie bekräftigt überzeugend die Stärke ihres Willens: „Molto voglio, molto spero, nulla devo dubitar“ in vorwärtsreißenden, zielstrebigen, kraftvollen Rhythmen. Szenenwechsel. Ein Lustgarten mit Fontänen, Alleen, Vogelhäusern, in denen die Vögel zwitschern und fliegen. Diese Szene eine besondere Sensation der Londoner ersten Aufführungen. Über die Sperlinge, die auf der Bühne umherhüpften, machten sich Steele und Addison in ihren satyrischen Essais lustig. „Augelleti che cantate“ so singt Almirena die Vöglein an, nach einer klanglich entzückenden sinfonia, in der Piccolo, zwei Flöten, Geigen und Bratschen eine idyllische Zwitschermusik in der Höhe vollführen. Rinaldo kommt hinzu, es entrollt sich das liebenswürdig-anmutige idyllische Duett: „Scherzono sul tuo volto“, im hellen A-dur, mit seinen belebten Rhythmen, eine Modernisierung der italienischen Villanellen des 17. Jahrhunderts; Violinen, Oboen und Generalbaß im muntersten Dialog mit den Gesangsstimmen. Plötzlich fährt Armida dazwischen, reißt Almirena aus Rinaldos Armen. Er zieht sein Schwert, sieht aber plötzlich an Stelle Armidas eine dunkle Wolke mit Ungeheuern, die ihn mit lautem Gebrüll angreifen und verhöhnen, als die Zauberin Armida mit Almirena in den Lüften entschwindet. Rinaldo bleibt nur übrig, eine Klagearie über die verschwundene Braut zu singen, was er auch in dem berühmten: „Cara sposa“ aufs schönste tut. Wie Hawkins (History V, 268) berichtet, hielt Händel selbst diesen Gesang für einen seiner gelungensten Einfälle. Herrliche Melodie, kunstvoll gefügte Begleitung, packender Ausdruck des Affekts sind mit vollendeter Natürlichkeit hier zu einem Gebilde von bewundernswerter Kunst vereinigt. Der erregte allegro-Mittelsatz

trefflich in Kontrast gebracht zu dem chromatisch reich gezierten Largo des Hauptsatzes; als Affekt betrachtet: Wut und Entrüstung der schmerzerfüllten Sehnsucht gegenübergestellt. Gottfried und Eustazio treffen Rinaldo noch ganz betäubt von dem Unglück. Er erklärt die Lage kurz und macht den Gefühlen der Sehnsucht und Wut nochmals Luft, diesmal jedoch — ein psychologisch feiner Zug — mit einer neuen Melodie: „Cor ingrato“, die im Grade der Insensität von „Cara sposa“ absticht, indem das sehnsüchtige Largo jetzt blasser, das zornige Allegro jetzt energischer sich ausdrückt als das erstemal. Eine kurze Weile der Überlegung hat diesen Wandel vollbracht, den passiven Affekt des Schmerzes zurückgedrängt, den aktiven Affekt des Rachegefühls gestärkt. Eustazio bestärkt Rinaldo in seinem Entschluß, ermuntert ihn zu heldenhafter Rache mit der Arie: „Col valor, colla virtù“, die kriegerische Marschrhythmen mit leichtflüssigen gigue-Passagen zu einem flotten und brillanten Stück Gesangsvirtuosität mischt. Rinaldo hat sich nunmehr ganz ermannt. Er ruft die Winde an, ihm ihre Flügel zu leihen: „Venti, turbini, prestate“, und beschließt den Akt mit diesem sich kühn und temperamentvoll aufschwingenden, lebhaft pulsierenden Stück aufs wirksamste. Sologeige und Solofagott, von einem concerto grosso begleitet, machen das interessant gefügte Orchester aus. Bemerkenswert, daß dies Schlußstück des Aktes zum Allegro der Ouvertüre kenntliche Beziehungen hat, im Part der Sologeige und dem absteigenden Quintenmotiv, Takt 3 ff. der Arie, die Quinte des öfteren auch später. Die Motive dieser Arie sind in das Kammerduett „Nò di voi“ übergegangen, und von dort in das berühmte „Denn es ist uns ein Kind geboren“ des Messias.

Die Zauberin Armida aufzuspüren, braucht man die Hilfe eines Magiers, und so zeigt uns der Beginn des zweiten Aktes Eustazio, Gottfried, Rinaldo auf der Reise zum Magier. Das Theater stellt einen Meeresstrand dar, vom Regenbogen überspannt; am Ufer ein Zauberschiff, von Armida den Wanderern listig in den Weg gestellt; eine Meermaid treibt darauf ihr Wesen, zwei berückende Sirenen tummeln sich in den Wogen. Eustazios Arie: „Siam prossimi al porto“ hat jene ein wenig trockene, beschauliche Bedächtigkeit, die sein Wesen ausmacht. Burney bemerkt

an dem mit kanonischen Nachahmungen spielenden Stück Züge, die auf Carrissimis Art hindeuten. Die Meermaid und die Sirenen beginnen ihr verführerisches Werk. Der Sirenengesang: „Il vostro maggio", eine lebhafte, reizvolle Tanzmelodie im Sizilianenrhythmus, die man vielleicht als neapolitanisches Volkslied ansprechen darf. Zum mindesten hat Händel sich trefflich dem Volkston anzupassen gewußt. Pedrillos Romanze: „Im Mohrenland" in Mozarts Entführung ist auf genau demselben melodischen Boden gewachsen. Die Meermaid stellt sich als Abgesandte Almirenas vor. Nun ist Rinaldo nicht mehr zu halten. Aller Warnungen seiner Gefährten ungeachtet erliegt Rinaldo der Verlockung. Mit dem Gesang: „Il Tricerbero humiliato" stürmt er auf das Schiff, bekräftigend, daß selbst der Höllenhund ihn nicht schrecken werde. Die kernige, kräftige Weise hat sich, wie Burney mitteilt, später als Trinklied in England eingebürgert: „Let the waiter bring clean glasses". Eustazio und Gottfried stellen Betrachtungen an über Rinaldos seltsames Benehmen. Wichtiger als ihre nur mittelmäßigen Arien: „Scorta rea" und „Mio cor, che mi sai dir" ist die folgende Szene in Armidas Zaubergarten. König Argante, in die gefangene Almirena verliebt, macht ihr den Hof. Seine Liebesseufzer halten Almirena nicht von ihrem Klagegesang ab, dem herrlichen, oft zitierten: „Lascia ch' io pianga". Tiefste Empfindung durchzittert ergreifend die Sarabandenmelodie, die in der durchgebildeten, vollendeten Linienführung, dem Adel ihrer Haltung eine der köstlichsten Weisen der ganzen Musik ist. Der alte ochetus, der Schluchzer-, Seufzereffekt, ist das eigentliche treibende musikalische Motiv der Konstruktion.

In der nächsten Szene wird Rinaldo von Geistern durch die Lüfte in Armidas Palast getragen. Sie wirbt um seine Liebe, er widerstrebt. Diesen Widerstreit der Gefühle bringt das Duett der beiden zu sinnfälligem Ausdruck: „Ferma ti"! Das temperamentvolle Stück ist der Kantate „Fileno, Clori, Tirsi" entlehnt. Armida erscheint schließlich in der Gestalt Almirenas, und durch diese Täuschung hofft sie endlich Rinaldo in Flammen zu setzen. Aber sein Mißtrauen bleibt wach. Seine Arie: „Abruggio, avampo" ein Virtuosenstück vom Typ der schmetternden Fanfarenarien. Armida wieder allein, in eigenere Gstalt. Von Rinaldo verschmäht,

macht sie ihrer Enttäuschung und Wut Luft in dem machtvollen accompagnato: „Dunque i lacci“, einem jener Beschwörungsstücke, die in mancherlei Varianten den Händelschen Opern so zuckende Lichter aufsetzen. Liebesklage und Rachedrohung mischen sich zu eindringlichstem Gesamtaffekt in dem arios gehaltenen großartigen Largo Armidas: „Ah! crudel“. Oboe und Fagottsolo in kunstvoller dialogischer Verflechtung mit dem Streichorchester geben in dem durchbrochenen Satz dem Gesang einen Hintergrund wie flutendes Wasser, ein Gewoge von Seufzern; das Presto des Mittelsatzes bricht in schäumender Wut los. Wieder in Almirenas Gestalt muß Armida erleben, daß ihr Geliebter Argante die vermeintliche Almirena nochmals zudringlich umwirbt. Von ihm umarmt, steht Armida plötzlich wieder in wahrer Gestalt vor ihm und singt dem in Verwirrung Entfliehenden ihre Kriegserklärung nach: „Vo' far guerra“, ein eigenwillig-lebhaftes, aber nicht eigentlich dämonisch-wildes Stück, hat doch Armida soeben selbst die nämliche Untreue begangen, die sie Argante zornig vorwirft; so ist ihr Zorn auch nur fingiert, und Händel hat den hier gehörigen kühl-zornigen Ton des Affekts sehr fein getroffen. An mehreren Stellen dieses brillanten Schlußstücks des Aktes finden sich in der Partitur Lücken, mit dem Vermerk: Cembalo, eben jene Stellen, an denen Händel selbst seine so bewunderten Klavierimprovisationen einlegte. Der Verleger Walsh hat in seinem 1711 erschienenen Klavierauszug der „Rinaldo-Arien“ von dieser Händelschen Improvisationskunst wenigstens einen Begriff zu geben versucht, und der vorzügliche Londoner Klavierist William Babel, der wahrscheinlich nach dem Gedächtnis diese Händelsche Fantasie aufschrieb, hat darüber selbst eine virtuose, höchst anspruchsvolle eigene Klavierfantasie geschrieben, die zu den Merkwürdigkeiten der Klavierliteratur gehört und von Händels Kunst vielleicht noch einen besseren Begriff gibt, als die eben genannte Einlage. Die beiden höchst interessanten Klavierfantasien bringt die Gesamtausgabe in Bd. 58, S. 117 und Bd. 48, S. 206—209, 230—243.

Im dritten Akt erfolgt die Befreiung der Liebenden durch Gottfried und Eustazio nach mancherlei Kämpfen, von denen der Akt voll ist. Eine breite B-dur-Schlachtsinfonie, zwei Märsche

(einer davon später in der Beggar's opera parodiert), eine zweite glänzende Battaglia-Musik mit vier Trompeten, Pauken, Oboen und Streichern sind der musikalischen Schilderung dieser Kämpfe gewidmet. Rinaldos Arie: „Or la tromba in suon festante“, ein Triumphgesang von wirkungsvollem Pomp des Klanges setzt den nämlichen Orchesterapparat in Bewegung wie die Battaglia. In Almirenas Canzonetta: „Bel piacere“ mit dem Wechsel von $\frac{3}{8}$- und $\frac{2}{4}$-Takt begegnet uns eine gern gesehene Bekannte aus Agrippina wieder.

IL PASTOR FIDO (1712, 1734)

„Il Pastor Fido“ nach einem Textbuch von Rossi, war die zweite Oper, die Händel in London herausbrachte. Nach dem überschwenglichen Erfolg des Rinaldo mußte der geringe Beifall, den die neue Schäferoper fand, auf Händel ernüchternd wirken. Nach sechs Aufführungen verschwand die Oper. Ihre musikalischen Schönheiten haben aber offenbar Händel bewogen, nach mehr als zwei Jahrzehnten noch einen Versuch mit der Partitur zu machen, und in zum Teil neuer textlicher und auch musikalischer Fassung kam der Pastor Fido 1734 nochmals zur Aufführung. Ein Prolog: Terpsicore wurde neu hinzugefügt-Selbst Chrysander ist an der Besprechung der beiden reichen, er. heblich verschiedenen Partituren völlig vorbeigegangen; um so mehr Anlaß, das bisher überall Versäumte hier in Kürze nachzuholen. Die zweite Fassung ist der folgenden Besprechung zugrunde gelegt, die erste nur beiläufig da herangezogen, wo sie Wesentliches darbietet.

Der Prolog zeigt den Tempel der Erato „preside della musica“, in dem Apollo, gefolgt von den neun Musen, einen Besuch macht. Er vermißt Terpsicore „preside del ballo“. Endlich erscheint sie, auf Bitten Apollos tanzt sie zu der Musik, mimisch die „trasporti d'un' amante“ darstellend. Der ganze Prolog ausgesprochene Ballettmusik, mit eingemischten Arien und Duetten. Die F-dur-Ouvertüre (später vor die eigentliche Oper gestellt) schon ganz tanzmäßig, sowohl in dem stattlichen Largo, wie in der lebhaften, geistvollen Fuge und der abschließenden Bourré. In allen Sätzen

tun zwei Hörner ausgezeichnete Wirkung, in ihrer konzertierenden, virtuosen Fassung allerdings schwer zu spielen. Weit ausgeführte Tanzstücke im Verlauf des Prologs sind die prachtvolle Chaconne (aus „Parnasso in Festa“ entlehnt), eine Sarabande, Gigue und ein zarter „Ballo“ im $\frac{3}{8}$-Takt für zwei Flöten und violini pianissimi als Baß. Besonders interessant die Air, zu deren Musik Terpsicore im Tanz die Eifersucht darstellt, ein Stück pantomimischer, freier Musik mit häufigem Tempowechsel, Motivwechsel und dynamischen Kontrasten von fortissimo bis pianissimo. Von den Gesängen am auffallendsten das Duett von Apollo und Erato: „Tuoi passi son dardi“, mit Flöten, sordinierten Streichern, violoncelli pizzicati, „les orgues doucement e la Teorbe“. Apollo hat ein reizendes Menuett mit Flöten und Streichern: „Hai tanto rapido, leggiero il piè“. Der ganze Prolog, wie überhaupt die zweite Fassung der Oper zeigt den Einfluß der französischen, damals neuen Ballettoper eines Rameau, der Händel hier als ein durchaus ebenbürtiger Gefolgsmann entgegentritt.

Die eigentliche, später weggelassene Ouvertüre zur Oper (der ersten Fassung vorangestellt) ist ein an sich sehr wertvolles concerto in nicht weniger als sechs ausführlichen Sätzen, das als Konzertstück noch jetzt ihrer Wirkung sicher wäre. Den letzten d-moll-Satz $\frac{3}{8}$ finden wir in der d-moll-Klaviersuite vom Jahre 1720 wieder. Besonders wertvoll das Adagio mit Oboesolo, auch das schöne Largo, in dem ein Trio von Oboen und Fagotten mit einem Streichertrio wirksam konzertiert.

Dem „Pastor Fido“ wird man nur gerecht, wenn man die Partitur vom Gesichtspunkt des pastoralen Balletts aus beurteilt. Der Text ist als Drama konventionell und wenig fesselnd. Der schöne Mirtillo wird heimlich von zwei Schäferinnen geliebt, Amarilli und Eurilla. Nun ist aber Silvio mit Amarillis verlobt, und Silvio wiederum wird heimlich von Dorinda geliebt. Dies gibt einen Knäuel von Kreuz- und Querliebschaften, Mißverständnissen, Eifersüchten, Liebesschmerzen, Enttäuschungen. Mirtillo, der „treue Schäfer“ erringt endlich durch den Spruch des Priesters der Diana nach mancherlei Fährlichkeiten seine Amarilli, und auch aus Silvio und Dorinda wird ein glückliches Paar. Chöre und Tänze der Hirten, der Jäger, der Priester sind reichlich ein-

gemischt. Die Musik betont durchaus das Pastorale und Tanzmäßige, auch in den Gesängen, die in dieser Beschränkung an Schönheiten reich sind. Für die zweite Fassung hat Händel eine Anzahl bewährter und berühmter Stücke aus der Serenata: „Parnasso in Festa", aus Ezio, Lotario, Agrippina, Riccardo, Teseo, Rodrigo herübergenommen. Aus dem ersten Akt wären besonders hervorzuheben: die reizende Arie der Eurilla: „Frode, sol a te rivolta", im $\frac{6}{8}$-Takt, Melodie von leichter, liebenswürdiger Grazie; die köstliche Arie der Dorinda: „Quanto mai felici siete, innocenti pastorelli" mit ihrem $\frac{2}{4}$-Reigenschritt; Mirtillos Klage: „Fato crudo", ein zweiteiliges arioso mit meisterlicher Begleitung, die sich aus zwei kontrastierenden Motiven zusammensetzt; Mirtillos arietta: „Fra gelsomini, fra grati fiori", die jene aus Agrippina bekannten Taktmischungen aufs neue nutzt, hier $\frac{3}{8}$- und $\frac{2}{4}$-Takt abwechselnd, mit reizvoll gezierter Wirkung. Dorindas hübsche Ariette: „Di goder quel bel che adoro" ist eine alte Bekannte aus Agrippina. Silvios „Quel gelsomino che imperla il prato" ein rechtes Blumenstück, von schwankender Grazie, wie Blumenstengel sich im Winde wiegend, von den Geigen gemalt; allerdings reichlich lang, der Kürzung bedürftig. Prächtige Tanzstücke ein Marsch, ein frisches Jagdstück „pour les chasseurs", ein prachtvoll in den Linien geführtes Allegro, alle drei Stücke mit obligaten Hörnern und Oboen. Schließlich wären die aus „Il Parnasso in Festa" für die zweite Fassung der Oper herübergenommenen Chöre zu nennen. Den Prolog Terpsicore umrahmt zu Beginn und am Schluß der Chor: „I nostri cori dobbiamo, offrir", jene prachtvolle Chorarie im wiegenden $\frac{12}{8}$-Takt, die in „Parnasso al festo" als „Coralli e perle" Dienst tat, eigentlich aber aus Athalia stammt („The Gods who chosen blessing shed"). Den ersten Akt beschließt der Jägerchor: „Oh quanto bella gloria è quella del cacciator", ein frisches, volltöniges, tonfrohes, in den Klängen der Jagdhörner, Oboen, Fagotte schwelgendes Stück.

Den zweiten Akt ziert Mirtillos Arioso „Caro Amor", ein Idyll wahrhaft köstlichen Klanges, im hellen E-dur mit den zart wogenden Figuren der Streicher über der Gesangsstimme; die erste Komposition desselben Textes, $\frac{3}{8}$-G-dur, die an Keiser, Steffani, Scarlattis Technik derartiger Idyllen noch stark erinnert,

ist gleichfalls ein feines Stückchen erlesener Klangkunst, mit ihrem Musettenorgelpunkt, der ostinaten Violastimme, den in zerlegten Akkorden ineinandergreifenden Flöten und Geigen. Silvios: „Sol nel mezzo risuona del core“ ein flüssiges, elegant geführtes Stück steht in Rhythmus und Charakter halbwegs zwischen gigue und siciliana. Das schönste Stück des Aktes steht am Schluß, Mirtillos „Accorrete, o pastori“ mit Chor, ein Meisterstück idyllischer Kunst, das bei Besprechung von „Parnasso in Festa“ nähere Würdigung findet. Die erste Fassung verwendet jene bekannten, hübschen Kanzonetten im $\frac{3}{8}$-Takt in einer Überfülle, die in der zweiten Fassung getilgt ist durch Einlagen anderen Charakters, wie das bei „Lotario“ näher zu behandelnde meisterliche: „Scherzo in mar la navicella“. Ansprechende Ballettmusik beschließt den Akt, ein Allegro, eine Musette, zwei Menuette.

Der dritte Akt ist in der zweiten Fassung mit Neueinlagen aus anderen Opern besonders reich bedacht, wohl weil Händel einsah, daß die erste Fassung wenig darbot, was sie über ein gutes Mittelmaß emporhob. Auch hier zum Schluß wieder Ballettmusik.

TESEO (1713)

Der von Nicola Haym verfaßte Text mischt die Sagen von Medea und Theseus zu einem Knäuel von Liebesgeschichten. Eine Zauberoper, wie Rinaldo, dem sie vielfach ähnelt, ohne ihn an dramatischem Interesse zu erreichen. Auch hier handelt es sich um die Trennung zweier Liebender, des Teseo und der Agilea, durch die wilde und eifersüchtige Medea, die ihre Zauberkünste schließlich vergebens aufbietet. Die Verwicklungen entstehen dadurch, daß auch der König Egeo auf Agilea ein Auge geworfen hat, daß er infolgedessen von Medea, der er die Ehe versprochen hat, sich zurückzuziehen trachtet, daß Medea den Teseo liebt. Daneben läuft noch als Episode das Liebespaar Clizia und Arcane. Die wertvolle, zum Teil hervorragend bedeutsame Musik Händels wird in der Gesamtwirkung beeinträchtigt nicht nur durch das schwache Drama, sondern auch durch die Besetzung: 4 Soprane, 2 Alte sind aufgeboten, Tenor und Baß fehlen gänzlich.

Die fein durchgearbeitete Ouvertüre dürfte auch als Konzertstück ihres Eindrucks sicher sein und verdiente wohl gelegentlich gehört zu werden. Einleitendes Largo, flüssig fugiertes Allegro, Largo-Coda bilden den ersten Teil. Als zweiter Satz folgt ein belebtes Allegro in der Art eines concerto grosso: ein Trio von zwei Oboen und Fagott als concertino, in Dialog und im Ensemble mit dem Streicherchor, in dem Händel diesmal die bei ihm sonst wenig gebräuchlichen Bezeichnungen „Haut contre" und „Taille" anwendet.

Zu Beginn des ersten Aktes erwartet Agilea mit Unruhe die Rückkehr des Verlobten Teseo aus dem Kampf. Ihre Arien sind durchwegs Kabinettstücke feiner musikalischer Arbeit. „E pur bello in nobil cor" mit Oboesolo, drei Violinen, Viola und Generalbaß zieht aus diesem Instrumentalensemble die Fülle unterschiedlicher Klangwirkungen. Der Mittelsatz führt im Baß das instrumentale Hauptmotiv des ersten Teils geistvoll durch. Ihre zweite Arie: „Deh serbate, o giusti Dei!" wiederum ein meisterlich feines Gefüge der Stimmen. Sologesang und Oboe duettieren über einem in regelmäßigen Achtelgängen dahinschreitenden Baß, dazu Begleitfigur in Sechzehnteln, in die sich beide Geigen im durchbrochenen Satz teilen. Auch in Agileas dritter Arie: „M'adora l'idol mio", die den ersten Akt glänzend beschließt, fällt der Oboe (wie überhaupt in der ganzen Oper) ein bedeutsamer Part zu. Händel hatte zur Zeit des Teseo in dem vortrefflichen Oboisten Galliard einen Virtuosen von Rang, der wohl mit den Gesangssolisten als würdiger Partner herausgestellt werden konnte. Der schöne Mittelsatz des brillanten Stückes, fein triomäßig von Gesang, Oboe und continuo bestritten, taucht später in Acis und Galatea wieder auf: „The flocks shall leave the mountains". Erst im dritten Akt betritt Agilea wieder die Bühne. In Erwartung des sieggekrönten Helden Teseo singt sie die Cavatine: „Vieni, torna, idolo mio", ein Stück von herrlicher, inniger Melodie, wundervollem Schwung der Linien und Rhythmen, satter Fülle des Klanges. Zwei Fagotte in der hohen Tenorlage, die Geigen in der tieferen Oktave verdoppelnd, geben diese Fülle, mit erlesener Klangwirkung. Im vierten Akt hebt sich Agileas Largo hervor: „Deh! v'aprite, o luci". Die eifersüchtige Medea beginnt ihre

Zauberkünste, um Agilea zu zwingen, auf Teseo zu verzichten. Als erste Probe läßt sie Teseo schlummernd herbeischweben, von Geistern im Fluge getragen. Agilea singt dem Bild des schlafenden Geliebten diesen bezaubernd holden Schlummergesang zu: Flöten und gedämpfte Geigen mit wallenden Figuren von hoch und tief die Gesangsstimme einhüllend. Schließlich gezwungen, Teseo zu verleugnen, drängt Agilea all ihr Liebesgefühl und ihren Schmerz zusammen in die an Teseo gerichtete Arie: „Amarti si vorrei". Nur vom continuo begleitet hat diese sublime Melodie Schönheiten von erstem Rang. Im Oratorium Susanna hat Händel für die Arie: „If guiltless blood" dies kostbare Jugendstück in neuer Fassung wieder dargeboten. In einer vorübergehenden Anwandlung von Großmut gibt Medea das liebende Paar frei, und die Freude darüber vereinigt Teseo und Agilea zu dem Duett: „Cara, ti dono in pegno il cor". Ein Stück, das schon Burney an die Spitze aller Duette jener Zeit setzte, bezwingend im Ausdruck der freudigen Erregung (A-dur), von der feinsten thematisch-kontrapunktischen Arbeit, der elegantesten Fassung. Im fünften Akt schließlich singt die ob ihrer endgültigen Rettung beglückte Agilea ihre letzte Arie: „Si, t' amo o caro", eine Art Rondo, mit einer Melodie, die Freude mit einem Nachklang von Wehmut mischt.

Nimmt die Agilea zuerteilte Musik durch liebliche Feinheit, Anmut und Innigkeit für sich ein, so imponiert die Medea-Musik durch eine wahre dämonische Macht, durch düstere Größe, unheimliche Leidenschaftlichkeit. Der zweite Akt erhält durch sie sein Gepräge. Ihr erster Gesang: „Dolce riposo" ist von weicheren Regungen erfüllt; ein Schlummerlied ähnlich Agileas: „Deh! v'aprite", bei aller Milde aber dennoch in der Kraft der Rhythmen, in den staccati und kleinen Trillern des Ritornells von einer für Medea bezeichnenden Schärfe des Untertons. In der Form einer Cavatine mit eingeschobenem Rezitativ. Auch dies Stück stammt im Thematischen aus den italienischen Kantaten. Kraftvoller und energischer gibt sich Medeas zweiter Gesang: „Quell' amor, ch'è nato a forza". Sie hat ihr Gleichgewicht wieder gewonnen, nähert sich ihrem natürlichen, gewohnten Gemütszustand. Vollends das wütende Zankduett mit Egeo: „Sì ti lascio" zeigt sie wieder im Vollbesitz ihres draufgängerischen

Temperaments. Ein Charakterstück ganz besonderer Prägung und von lebendigster klanglicher und mimischer Wirkung. Auch die Instrumente beteiligen sich von hoch bis tief an dem schlagfertigen, raschen, zornfunkelnden Dialog. Den zweiten Akt beschließt Medea mit dem heftig bewegten accompagnato-Rezitativ: „Ira, sdegni, e furore“ und der dazu gehörigen Arie: „O stringero nel sen“, deren zielsicheren Rhythmen und Akzenten man den Entschluß glaubt, mit allen Mitteln Teseo zur Liebe zu zwingen.

Im dritten Akt hat Medea ein packendes Schlußstück in dem düsteren f-moll-accompagnato: „Ombre, sortite dall' eterna notte“. Gewaltige Skalenläufe, die auf unerwarteten tiefen Schlußtönen sich höchst wirksam ausruhen, um Kraft zu sammeln für neuen Flug aufwärts, der wiederum auf überraschendem, unerwarteten Höhepunkt anhält. Diese Geisterbeschwörung fortgesetzt in der vor Wut „fauchenden und heulenden“ Arie: „Sibillando, ululando“. Fanfarenartige Thematik, traditionell in Stücken dieser Art, ist hier mit überlegener Meisterschaft rhythmisch mannigfach abgewandelt und mit charakteristischer Koloratur und realistisch durchgeführter Deklamation zu packender Wirkung verbunden. Eine andere, kaum minder eindringliche Variante dieses Beschwörungstyps zeigt Medeas c-moll-Arie im vierten Akt: „Dal cupo baratro venite, oh furie“, die Cavallis berühmtes Medea-Stück aus Giasone nicht als Muster verleugnet, wohl aber selbständig weiterbildet, durch tonreiche, bewegte Begleitung. Im fünften Akt hat Medea noch den machtvollen Monolog: „Morirò, ma vendicata“ zu singen, der durch Abwechslung von adagio und presto, durch Gegensatz von pathetisch deklamierten und erregt dahinstürzenden Phrasen, durch freie und kühne polyphone Behandlung, phantasieartige Gestaltung und packende freizügige Deklamation seine Wirkungen erreicht.

Die Gesänge der Männer, Teseo, Egeo und Arcane haben trotz vieler Schönheiten im einzelnen nicht die charakteristische Kraft und Geschlossenheit, die Medeas und Agileas Musik auszeichnen. Besonders hervorzuheben wäre Arcanes Eröffnungsarie im dritten Akt: „Le luci del mio bene“ mit der klangreichen, anmutig sich wiegenden Begleitung von je zwei Flöten, Geigen, Bratschen über dem continuo. In der Reihe der Händelschen Idyllen kommt

diesem schönen Stück ein bevorzugter Platz zu. Arcanes hübsche kleine Arie: „Più non cerca libertà“ eine pikant rhythmisierte Kanzonette mit durchgeführter Abwechslung von $\frac{3}{4}$- und $\frac{3}{8}$-Takt.

SILLA (1714)

Die kleine Oper Silla ist niemals öffentlich dargestellt worden. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Händel sie in der ersten Zeit seines Londoner Aufenthalts geschrieben, zur privaten Aufführung im Hause des Grafen Burlington, dessen Gast in Piccadilly er Jahre hindurch war. Man wird den Silla nicht zu den bedeutenden Leistungen Händels rechnen dürfen, aber doch im einzelnen eine Fülle talentvoller Musik festzustellen haben. Das von einem nicht genannten Textdichter verfaßte Libretto behandelt Episoden aus der römischen Geschichte, nach Art der Zeit als pomphafte historische Verkleidung amouröser Abenteuer. Drei Paare agieren: der Diktator Sulla und seine Gattin Metella, Lepidus und seine Gattin Flavia, Claudius und seine Geliebte Celia. Sulla als vollendeter Tyrann und Gewaltmensch verfolgt mit Liebesanträgen sowohl die Flavia wie auch die Celia, macht sich dadurch die Männer Lepidus und Claudius zu Feinden. Skrupellos läßt er die ihm feindlichen Männer zum Tode verurteilen; sie werden aber von Metella gerettet, und am Schluß versteht Metella alle zu versöhnen und den grimmigen Tyrannen und treulosen Ehegemahl zur Verzeihung und Reue zu bringen.

Eine Ouvertüre fehlt. Im ersten Akt ist Metellas Arie: „Fuggon l' aure“ eine mit Verbesserungen versehene Entlehnung aus der Rinaldo-Kantate. Das hübscheste Stück des Aktes ist Flavias Arie: „Un sol raggio di speranza“, die mit ihrem ein wenig sentimental anmutenden a-moll, dem wiegenden $\frac{6}{8}$-Takt, den Terzenparallelen das Gepräge italienischer volkstümlicher Kanzonetten hat, wie sie sich ab und zu bei Händel finden, auch bei Mozart, sogar bis zu Mendelssohn (Gondelliedern) und Liszt. Claudios: „Senti, bel idol mio“ wirkt durch die kecke Rhythmik; Eingang in Halben, dann Achtel mit Sechzehnteln gemischt, teils punktiert, teils wie martellato repetierte Töne, dann lange Haltetöne, schließlich flüssige Koloraturen, dies alles über einem wie

Fanfaren leicht schmetternden Baß. Das feurige Liebeslied eines jungen Soldaten. Auch Claudios zweite Arie: „Con tromba guerriera" ist auf diesen soldatischen Fanfarenton gestimmt; wiederum ein keckes, glänzendes Stück, mit Solotrompete in lebhaftem Dialog mit Oboe und Streichern; eines der wirkungsvollsten und elegantesten Stücke seiner Klasse bei Händel. Im zweiten Akt singt Flavia, als sie Sillas Liebeswerben abwehrt, eine Arie: „Qual scoglio in mezzo al onde", die sehr charakteristisch den stolzen, entrüsteten Ton mit einer gewissen mondänen Liebenswürdigkeit paart. Sillas Schlummerarie: „Dolce nume" ein hübsches, sanftes Stückchen, mit den typischen wiegenden punktierten $\frac{3}{8}$-Rhythmen, Flöten, die zweistimmige Geigenmelodie in der höheren Oktave verdoppelnd. Ähnliches thematisches und rhythmisches Material verwendet Lepidos und Flavias Duett: „Sol per te, bell idol". In vollendet gerundeter Form, in schönster klanglicher Harmonie schreitet das Stück mit sicherer Anmut seine Bahn dahin. Ein Trio von Oboen, Geigen, continuo konzertiert mit den beiden Solostimmen in abwechslungsreichen Klangkombinationen. Als Lepidus gefangen abgeführt wird, singt er mit Flavia ein rührendes kleines Abschiedsduett: „Ti lascio", das wie ein Nachklang aus der Carissimi-Zeit anmutet, in der Knappheit der Gestaltung, der Art der Motive, dem imitatorischen Gefüge. Auch des gefangenen Claudio kurzes Adagio: „Se' il mio mal da voi dipende" ist älteres italienisches Erbgut, von der Art, wie etwa Carissimi, Rossi, Cesti dergleichen Melodien in nobler Haltung ruhig hingestellt haben. Scarlattische Beweglichkeit dagegen nützt die Schlußarie des zweiten Aktes, Metellas: „Secondate, oh giusti Dei". Ganz andere, sinfonische Technik der Begleitung. Ein Baß in gleichmäßigen Achtelgängen zur Gesangsmelodie bestreitet im wesentlichen das musikalische Material. Dazu kommen Oboen, Geigen, Bratschen, die in leicht durchbrochenem Satz eine lebhafte, kleine sinfonia darüber hinwerfen, eine nervöse $\frac{1}{16}$-Figur der Geigen dabei als Trumpf ausspielend.

Das Hauptstück des dritten Aktes ist Metellas: „Io non ti chiedo più". Sillas verschmähte und betrogene Gattin singt sich ihren Schmerz und ihre noch immer lebendige Liebe von der bedrückten

Seele herunter. Der Rhythmus des Schluchzens, in großer Linie stilisiert, ist das Motiv der ganzen Arie. In ihrer elementaren Einfachheit, Blutwärme und Plastik des Rhythmus hat diese Arie etwas, das man bei Verdi ganz ähnlich wiederfindet.

Eine ganze Anzahl der Arien aus Silla sind, mehr oder weniger umgearbeitet, in die nächste Oper Händels, den Amadigi übernommen worden.

AMADIGI (1715)

Der Erfolg, den die Zauberoper Rinaldo hatte, bewog, wie es scheint, Händel und seine Librettisten, es noch eine Weile mit dem bewährten Rezept der romantischen Zauberstücke zu versuchen. Wie Teseo, so ist auch Amadigi textlich ein Ableger des Rinaldo. Amadigi und seine Dame Oriana erinnern so sehr an Rinaldo und Almirena, wie Melissa die Zauberin an Armida und Medea, und auch Dardanus hat manchen Zug gemeinsam mit dem grimmigen Zauberer Argante.

Das Liebespaar Amadigi und Oriana („Tochter des Königs der Insel der Glücklichen“) wird an der ersehnten Vereinigung verhindert durch den Prinzen von Thrazien Dardanus, der die Oriana liebt, und die Zauberin Melissa, die vergeblich bei dem treuen Amadis um Liebe bettelt. Beide rächen sich, Dardanus, indem er Melissa gegen den kalten und abweisenden Amadis aufhetzt, Melissa, indem sie ihre höllischen Zauberkünste in reichster Fülle und Abwechslung aufbietet, um Amadis zu verführen, seiner Oriana abspenstig zu machen. Da gibt es Melissas Zaubergarten mit Statuen, Fontänen; höllische Geister; einen von Flammen umloderten Turm, in dem Oriana durch Melissas Macht gefangen ist. Amadis durchschreitet das Feuer, zum Schall einer „strepitosa sinfonia“ stürzt das verzauberte Schlößchen ein, bei Blitz und Donner. Oriana erscheint nach dieser Katastrophe plötzlich in einer Gesellschaft von Kavalieren und Damen in einer prächtigen Kolonnade; Dämonen entführen auf Melissas Geheiß Oriana mitten aus der tanzenden Gesellschaft. Amadis, trostlos klagend, bleibt allein zurück.

Zu Anfang des zweiten Aktes irrt der unglückliche Amadis in einem Palastgarten umher, in dessen Mitte die „Quelle der wahren

Liebe“ sprudelt. In den Wassern dieser Quelle sieht Amadis durch Melissas Zauber Oriana, seinen Nebenbuhler Dardanus liebkosend. Verwünschung der vermeintlichen Ungetreuen. Oriana findet den ohnmächtig niedergesunkenen Amadis, den sie tot glaubt. Er erwacht, stößt die ihn zärtlich Betreuende zurück. In ihrer Verzweiflung will sich Oriana den Tod geben, wird aber von Melissa daran gehindert. Der Schauplatz verwandelt sich in eine fürchterliche Höhle, voll von Ungetümen, in der neue Qualen des widerstrebenden Amadis harren. Neuer Zauber. Aber alle Künste Melissas sind schließlich vergebens. Der im Zweikampf von Amadis getötete Rivale Dardanus erscheint vor Melissa als Schatten aus der Unterwelt, und macht ihr den Befehl der Götter kund, abzulassen vom Martern zweier treuer Liebender. Melissa, so von den Göttern verlassen, in allen ihren Hoffnungen enttäuscht, ersticht sich aus ungestillter Liebeswut. Sie stirbt, durch ihren Tod büßend für ihre Grausamkeit, und am Schluß Seelengröße und Adel der Empfindung gewinnend. Mit glänzenden, festlichen Bildern und fröhlichen Tänzen schließt die Oper, die glückliche Vereinigung des Liebespaars feiernd.

Wer den Text verfaßt hat, ist nicht klar ersichtlich. Der „Schweizer Graf“ Heidegger wie auch Händels Gönner Lord Burlington werden genannt. Aber möglich und wahrscheinlich ist es auch, daß die bewährten Librettisten Rossi oder Haym ihre Hand im Spiele hatten. Der Erfolg war außerordentlich; sowohl Händels Musik wie auch die glänzenden Schaustücke — darunter ein vielbewunderter Wasserfall — hatten daran ihren Anteil. Burney (IV, 255) gibt dem Amadigi sogar eine allererste Stelle unter den Händelschen Opern, nennt ihn „ein Produkt, das an Erfindung, Abwechslung und guter Komposition jedes andere musikalische Drama Händels übertrifft“.

Die Musik hat in der Tat außerordentliche Qualitäten. Sie vollbringt das Wunder, diesem anscheinend nur als wirkungsvolles Spektakelstück zu wertenden Text ein im wörtlichen Sinne „fabelhaftes“ künstlerisches Ethos zu geben. Der Hörer lebt in dieser erträumten Wunderwelt mit den abenteuerlichen, fantastischen Gestalten ihr eigentümliches, unreales Leben mit, nimmt teil an einem ganz „unnatürlichen“ Spiel, das dennoch

im innersten Grunde von tiefmenschlichem, natürlichem Empfinden beseelt ist. Jene Projektion des Unrealen in die Welt der seelischen Emotionen, für die Busoni als eigentliches Gebiet der Oper eintritt, ist im Händelschen Amadigi schon mit klarem Bewußtsein angewendet. Eine auf das „reale", folgerichtige Drama eingeschworene Zeit war natürlich nur zu geneigt, in Werken wie „Amadigi" ein kindisches, abgeschmacktes Spiel zu sehen, und noch bis auf den heutigen Tag kommen die dramatischen Ausdeuter bei Mozarts „Zauberflöte" (die zur Klasse der Rinaldo, Amadigi gehört) um verlegene Erklärungen und Beschönigungen nicht herum.

Schon die Ouvertüre bekräftigt die Frische und Fülle der Erfindung in allen ihren Teilen. In dem leicht fugierten Allegro macht ein Trio von Oboen und Fagott mit den Streichern konzertierend glückliche Wirkung, ähnlich wie in der abschließenden Gavotte. Das erste Secco-Rezitativ zwischen Amadigi und Dardanus ein Muster seiner Gattung, in der sinnvollen, lebendigen Deklamation, in dem wechselreichen, durchdachten Spiel der Tonarten. Von c-moll wird der Hörer aufs gewandteste bis nach fis-moll, cis-moll, Gis-dur geleitet. Besonders hervorragend zu Anfang des Aktes die Gesänge des Amadis, als erster das von einem eindringlichen accompagnato-Rezitativ eingeführte Largo: „Notte amica dei riposi". Die Gesangsstimme vereint sich mit Geigen, Bratschen, Bässen zu einem polyphon aufs sorgsamste durchgeführten Quartett. Des Amadis Arie: „Non sa temere" von dem Händel eigenen weiten Schwung der melodischen Linien. Seine Arie: „Vado, corro al mio tesoro" mischt ihre musikalischen Motive aus der tonmalerischen Ausdeutung des „Gehens" (Takt 1, 2) und des „Laufens" (Takt 3—5) und entwickelt das ganze Stück aus dem geistvollen Spiel dieser beiden gegensätzlichenMotive miteinander. Die Arie: „È si dolce il mio contento" eine Art heller und freudiger Gavottenmelodie, von eigentümlich schwebendem Gang, dadurch, daß der Gesang durchwegs von jeder Baßbeschwerung befreit, nur von der Geige begleitet wird; das vollstimmige Orchester mit Baß hat nur in den Ritornellen zu tun und in dem kleinen dialogischen Wechselspiel mit dem Solo. Eine sanfte Idylle von feinem Klangreiz ist Amadigis Gesang vor der „Quelle der wahren

Liebe“ im zweiten Akt: „Susurrate, onde vezzose“, mit der wie ein Fontänenstrahl regelmäßig steigenden und fallenden Figur der Flöten und Geigen in der Höhe, über der leise murmelnden, eintönigen Begleitung der tieferen Stimmen. Als Amadigi die Untreue der Oriana augenscheinlich bewiesen wähnt, singt er die aus zwei verschiedenen Affekten merkwürdig zusammengemischte Arie: „T'amai, quant' il mio cor già seppe amarti“. Die innige adagio-Phrase singt von der ehemaligen Liebe, die aufgeregte presto-Phrase ist wohl auf die gegenwärtige Enttäuschung zu beziehen. Immerwährend wechseln adagio und presto miteinander ab. Schließlich ist noch die freudige Arie: „Sento la goia“ zu nennen, die Amadigi am Schluß der Oper singt, als er mit Oriana wieder glücklich vereint ist. Trompete, Oboe zum Streichorchester geben festlichen Glanz, der breite $\frac{3}{2}$-Takt würdevollen Rhythmus; die Melodie hat jubelnden Aufschwung, eine an Bach gemahnende schlagende Kraft der Linie.

Oriana führt sich mit der Siziliane: „Gioje, venite in sen“ unwiderstehlich gewinnend vor. Diese beglückende, in wohligem Fluß dahinströmende, von warmer Herzlichkeit beseelte Es-dur-Melodie gehört zu Händels schönsten Eingebungen. Instrumente und Gesang zum wohltuendsten Ganzen harmonisch verbunden. Orianas zweite Arie: „O caro mio tesor“ ist eine Neufassung jenes in „Silla“ schon hervorgehobenen, in seiner Rhythmik so bedeutsamen „Io non ti chiedo più“. Edler Schmerz, ergreifend schlichte Klage charakterisieren hier Orianas Wesen. Womöglich noch ergreifender und melodisch herrlicher Orianas Trauergesang im zweiten Akt: „S' estinto è l' idol mio“. Ein Gesang vom Typ der berühmten Rinaldo-Arien: „Cara sposa“ und „Ombra cara“, aber individuell abgewandelt, gemäß dem weichen, hingebungsvoll liebenswürdigen Wesen Orianas. Auch hier prachtvolle polyphone Verschlingung des Orchesters mit der Singstimme. Selbst in ihrer Entrüstung, als sie sich von Amadigi beleidigt und verschmäht glaubt, wahrt Oriana die ihr eigentümliche schlanke Anmut in der Arie: „Ti pentirai, crudel d'avermi offesa un di“. Ein bei aller temperamentvoller Äußerung des Affekts doch zierlich durchbrochenes Gefüge dreier selbständiger und doch zusammengehöriger Stimmen, Geige, Gesang, Baß. Auch der Be-

drohung durch Melissa gegenüber hält Oriana in der Arie: „Ch' io lasci mai d'amore" ihren jugendlich-lebhaften, anmutigen Ton fest. Nach diesen Abschweifungen ins Gebiet des Erregten, leidenschaftlich Bewegten, kehrt Oriana im dritten Akt zu dem Grundzug ihres Wesens zurück, der liebevollen, weiblich anschmiegsamen Hingebung, in dem weichen, wie eine Barkarole sich wiegenden a-moll-Gesang: „Dolce vita del mio petto", der aus Silla herübergenommen ist, wie eine ganze Reihe der Arien dieses Aktes. Zu diesen Entlehnungen gehört auch das schöne, Jahrzehnte hindurch berühmt gewesene Duett der Oriana und des Amadigi: „Cangia al fine il tuo rigore" (in Silla: „Sol per te").

Melissa, die Zauberin, stellt sich zum ersten Male als eine unglücklich Liebende vor mit dem wahrhaft ergreifend schönen und innigen: „Ah! spietato". Über der weichen, akkordisch gehaltenen Begleitung der Streicher führen Solostimmen und Oboe ein Zwiegespräch voll von Akzenten schmerzlichen Sehnens. Die elegische, blaß-violette Tonart e-moll ist hier mit Bedacht gewählt. Mittelsatz ein bewegtes Allegro, sich wirksam abhebend von dem breiten, getragenen Fluß des Largo-Hauptsatzes. Ganz anders ihre zweite Arie: „Io godo, scherzo e rido". Hier bricht ihre Wildheit durch; die Dämonen haben auf ihr Geheiß soeben Oriana aus den Armen des Amadis hinweggeführt, und dem betäubten Liebhaber schleudert nun die von ihm verschmähte Melissa diesen Triumphgesang höhnend entgegen. Eine wilde Tanzweise, im raschen $\frac{6}{8}$-Takt, aus „Freude, Scherz und Lachen" geboren, wie der Text besagt, dies alles aber ins Dämonische gewendet, so stürzt diese gigue des liebestollen, rachsüchtigen Weibes dahin. Ein Hauptstück der Oper im zweiten Akt das Duett von Melissa und Amadigi: „Crudel, tu non farai". Das gewaltige Stück — es hat mit da capo gegen 150 Takte Ausdehnung — spricht in seinen punktierten Rhythmen den Affekt der hartnäckigen Entschlossenheit mit der äußersten Energie aus: Amadis trotzig entschlossen zum Widerstand, Melissa zur handelnden Rache. Weiterhin hat Melissa die Arie: „Se tu brami di godere", eine Anrede an Dardano, als sie ihm durch Zauber die Gestalt des Amadis verleiht. Zeigten Melissas frühere Gesänge sie in Extremen der Niedergeschlagenheit, der wilden Rachsucht, der trotzigen

Entschlossenheit, so bringt diese tanzmäßige $\frac{3}{8}$-Weise gleichsam ihren mittleren Gemütszustand zum Ausdruck. Die durchgeführten Oktavsprünge der Begleitung wie herausfordernde Gesten der Energie, die Melodie herb. Wiederum stärker potenziert der Ausdruck von unbeugsamer Tatkraft in der Arie: „Desterò dall empia Dite“, in der Melissa die Furien herbeiruft, um das Werk ihrer Rache zu vollenden. Trompete und Oboesolo schmettern gellend und spitz ihre kriegerischen Rhythmen im Dialog miteinander, mit dem Solo und dem Streichorchester. Eine Ekstase der Wut in diesem merkwürdig glänzenden, weiträumigen Stück, als wenn die Furie der Unterwelt selbst zu singen begänne. Als im dritten Akt Melissa merkt, daß alle ihre Künste ihr nicht helfen, gibt sie in der Arie: „Vanne lunghi dal mio petto“ der Liebe endgültigen Abschied. Auch hier wiederum Ausdruck der Entschlossenheit, in neuer Variante. Das Stück eine durch kleine, geistvolle Abänderungen seinem neuen Zweck wohl angepaßte Wiederholung der Arie: „Secondate, oh giusti Dei“ aus Silla. Melissa hat nunmehr den Kreis der ihr zugänglichen Affekte durchlaufen. Enttäuscht und gebrochen in ihrer Kraft gibt sie sich den Tod, vorher dem geliebten Amadis das letzte Lebewohl zurufend: „Addio, crudel Amadigi“. Ein niedergeschlagenes accompagnato-Rezitativ, einmündend in ein ergreifendes kleines g-moll-Largo, das auch der Silla-Partitur („Sei già morto“) entnommen ist, mit feinen, charakteristischen Abänderungen, die jene Nuancen des matten Dahinsterbens (durch Pausen unterbrochene Silben eines Wortes) ergeben, die hier gewünscht sind.

Dardano schließlich, der andere enttäuschte Liebende, ist in den ihn beherrschenden Affekten mit Sorgfalt gezeichnet. Sein Hauptstück ist die an „Lascia ch'io pianga“ erinnernde Sarabande: „Pena tiranna“, die aber hier wesentlich anders durchgeführt und vor allem anders begleitet ist. Oboesolo und konzertierende Fagotte gegen drei Violinen, Bratschen, Bässe, im Hauptsatz ohne, im Mittelsatz mit Cembalo, ergeben ein so kunstvoll gefügtes, wie reich klingendes Ensemble.

Auch im Amadigi zeigt sich jene merkwürdige Architektonik der Tonarten, die vielen Händelschen Opernakten ein so eigentümlich weitläufig sich auswirkendes Leben der Tonalität gibt.

Der erste Akt z. B. weist in den Arien die Tonartenfolge auf:

Ouvertüre C	g g C B e B g F Es A B B g

Also g-moll zu Anfang, in der Mitte und am Schluß. B-dur je zweimal kurz vor dem g-moll in der Mitte und am Schluß. C-dur steht zu e-moll im ersten Teil, wie F-dur zu A-dur im zweiten Teil. Schließlich springt in jeder der beiden Akthälften eine ganz fremde Tonart auffallend ein, im ersten Teil e-moll neben B-dur, im zweiten A-dur zwischen Es- und B-dur. Diese auffallenden Tonalitäten mit Vorbedacht zu besonderem Ausdruck und Farbenwert aus der dramatischen Situation heraus gewählt. Melissa singt ihren Liebesgram in e-moll, Amadigi seine Liebesfreude in A-dur. Die Rezitative zwischen den Arien besorgen die notwendigen Modulationen von einer Tonart zur anderen, daneben noch in sich ihr eigenes harmonisches Leben führend.

Daß dem Amadigi unter den Händelschen Opern eine Sonderstellung zukommt, zeigt sich auch darin, daß er mehreremal in Londoner Theatern parodiert wurde, von Gay in einer Pastorale, in Lincoln's Inn-Fields-Theater mit einer Burleske.

RADAMISTO (1720)

Der Radamisto, auf einen Text des bewährten Nicola Haym geschrieben, galt immer für eines der vorzüglichsten Händelschen Werke. Zur Eröffnung der „Royal Academy“ machte Händel eine besondere Anstrengung, und der außergewöhnliche Erfolg lohnte seine Mühe. Nach einiger Zeit war Händel durch Neubesetzung im Sängerpersonal zu Umarbeitungen genötigt, auch neue Stücke wurden später hinzugefügt, so daß uns die Partitur in drei Fassungen vorliegt. Das Textbuch trägt Händels Widmung an König Georg, die Partitur erschien ausnahmsweise „publisht by the Author“, also im Selbstverlag des Komponisten, in einer sehr stattlichen Ausgabe. Burney schreibt noch ein halbes Jahrhundert später: „Wenige unter den Händelschen Opern würden einem modernen Publikum mehr Freude machen, als Rhadamist, der so viele treffliche Gesänge unterschiedlichen Stils enthält.“

Die Fabel ist in ihrem Kern aus Tacitus' Annalen entlehnt. Rhadamists und Zenobias allem Unglück, allen Prüfungen trotzende Gattenliebe ist das dramatische Kernthema, wie überhaupt die treue Gattenliebe ein Hauptmotiv der dramatischen Kunst Händels ist. Die Verwandtschaft von Händels und Beethovens ethischem Gefühl ist schon bei anderem Anlaß hervorgehoben worden, und wird wiederum belegt durch Beethovens Wahl des Fidelio-Leonore-Themas, dem bei Händel so manche Parallelen gegenüberstehen. Tiridate, König von Armenien, der Schwager Rhadamists, sucht Zenobias Liebe zu erringen und gibt so den Anstoß zu den vielen Verwicklungen, die Rhadamists und Zenobias Widerstand folgen, aus der verschmähten Liebe von Tiridates Gemahlin Polissena, der wiederum Tigrane, Prinz von Pontus, nachstellt. Aber weder Zenobias noch Polissenas Verführung gelingt den begehrlichen Liebhabern.

Polissena, die verlassene Gattin, eröffnet den ersten Akt mit einem Klagegesang: „Sommi Dei", einem ariosomäßig halb deklamierten, halb gesungenen Stück von jener noblen, antik anmutenden Plastik, die man gewöhnlich als Glucks Domäne betrachtet. Eine prachtvolle, präzis charakterisierende Einführung der edlen Frauengestalt. Der melodische Typ dieses Gesanges, mit seinen bald machtvollen unisoni, bald zarten, innigen Akzenten, ausdrucksvollen Sprüngen wirkt noch im Mittelsatz des Beethovenschen G-dur-Klavierkonzerts nach. Tigrane nutzt die Traurigkeit der von ihm begehrten Frau aus, um sie völlig gegen den tyrannischen Gatten aufzubringen und zu sich hinüberzuziehen. Seine Arie: „Deh, fuggi un traditor" hat einen verführerischen Schneid, einen gewissen ritterlichen Schwung in der unablässigen $\frac{1}{16}$-Bewegung, den eindringlichen Zurufen. Tiridate tritt auf; er gibt den Befehl, die belagerte Stadt, in der Rhadamist und Zenobia weilen, zu stürmen und schonungslos zu zerstören. Polissena wagt schüchternen Einspruch gegen das ihrem Bruder und seinem Haus drohende Schicksal, wird aber barsch zurückgewiesen. Sie zieht sich zurück, mit dem Gesang: „Tu vuoi ch'io parta", der Betrübnis mit dem Ausdruck innigster Liebe und treuer Ergebenheit ergreifend mischt. Wirksamster Gegensatz zu dieser Elegie Tiridates Arie: „Stragi, morti, sangue ed armi", deren brutaler,

draufgängerischer Glanz und kriegerischer Ton den tyrannisch ungezügelten Tiridate treffend charakterisieren. Farasmane, sein Schwiegervater, der Vater Rhadamists und Polissenas, sein Gefangener, wird in Ketten vorgeführt; er bittet für Rhadamist, erlangt aber nur die Erlaubnis, Rhadamist noch einmal zu sprechen.

Zweite Szene in der belagerten Stadt. Rhadamist und Zenobia erkennen ihre üble Lage. Rhadamist versucht der Gattin milde Worte des Trostes und der Zuversicht zuzurufen in der schönen, getragenen, nur vom continuo begleiteten Arie: „Cara sposa, amato bene", einem jener melodischen Gebilde, in denen der Affekt ganz rein ausströmt, ohne Umweg über malerisch zugespitzten Ausdruck. Farasmane erscheint vor dem Sohn, mahnt ihn, heldenmütig nur der Pflicht und Ehre eingedenk zu sein. Zenobia antwortet in der erregten Arie: „Son contento di morire", die ihren Todesmut zu feurigem Ausdruck bringt. Seinem Abscheu vor Tiridate gibt Rhadamist Ausdruck in der (nachkomponierten) Arie: „Perfido, di a quell' empio tiranno". Mit den hinreißenden Rhythmen (an das Scherzo der 9. Beethovenschen Sinfonie gemahnend), in seinem großzügigen Schwung, dem Ausdruck zornigen, entrüsteten Affekts ein Stück wahrhaft ersten Ranges.

Der zweite Akt bringt die Hauptstücke. Zenobia und Rhadamist auf der Flucht am Flusse Araxes. Zenobia, erschöpft und todesmatt, singt ihr Es-dur-Adagio: „Quando mai spietata sorte", eine jener köstlichen, getragenen, von reiner Empfindung gesättigten Weisen, die man bei Händel vorzugsweise sucht. Das berühmte Largo (aus Serse) klingt hier schon deutlich an. Solo Oboe vermählt sich mit dem Gesang zu einem Duett erlesener Linienführung. Da Rettung nicht möglich erscheint, springt Zenobia in den Fluß, um den Verfolgern zu entgehen. Die Feinde nahen, Rhadamist fällt in die Hand des Tigrane, der, ein großmütiger Feind, Rhadamist die Rettung anbietet. Es folgt das berühmteste Stück der Oper, Rhadamists: „Ombra cara", jene Melodie, von der Hawkins sagt: „Herr Händel betrachtete die beiden Arien ‚Cara sposa' (aus Rinaldo) und ‚Ombra cara' als die besten, die er je gemacht hat." Ein Trauergesang um die verlorene Gattin, in dem dunklen, tragischen f-moll. Ähnlich wie in „Cara sposa" wird der Gesang eingehüllt von einem dichten Geflecht

klagender, seufzender, traurig dahinwallender Instrumentalstimmen. In der Mitte mischen sich einige kräftigere Akzente ein, wo Rhadamist der Rache gedenkt. Die Geigen schweben hier in lang gehaltenen Tönen von der Höhe langsam abwärts; eine besonders eindringliche Klangwirkung. Große Kunst der harmonischen Entfaltung durch geistvolle Ausnützung zweier kleiner chromatischer, wehklagender Phrasen, die eine aufsteigend, die andere in der Umkehrung absteigend. F-moll, As-dur, b-moll, as-moll, c-moll kommen aufs schönste zur Geltung, samt einer Menge nur beiläufig berührter Tonarten. Das As-dur besonders mengt tröstliche Akzente ein, beim Gedanken an ein Wiedersehen im Jenseits. Auch Burney (IV, 260) erwähnt die ganz besondere Bedeutung dieser Arie: „Ich entsinne mich, daß 1747 Ruginelli neben leicht gewogenen italienischen Sachen auch diese Arie vortrug, und es war mir, als hörte ich die Sprache der Weisheit und Wissenschaft in ihr, bei dem übrigen jedoch den flachen Jargon der modischen Gecken."

Zenobia wird durch ihre Nachfolger gerettet und von Fraarte aufgenommen. Er spricht ihr Trost und Hoffnung zu, ohne Erfolg zunächst, wie Zenobias c-moll-Arie: „Già che morir non posso" zeigt. Ein leidenschaftlich bewegtes Stück, Anruf an die Furien. Diesem machtvollen, packenden Hauptteil mit seinen heroischen Rhythmen, plötzlichen Rückungen (c-moll, B-dur, As-dur), sausenden unisoni-Skalen steht wirkungsvoll und ergreifend eine nur dreistimmige zarte Episode gegenüber, in der chromatische Beugungen der hohen Streicher dem treffenden Ausdruck der Phrase „mio dolor" dienen. Fraartes nachkomponierte Arie „Lascia pur amica" versucht noch einmal beruhigenden Trost. Von schöner Kontrastwirkung in ihrem hellen A-dur, ihrem lebhaften Gang, ihrem freundlichen Klange. Mit diesem musikalisch bedeutenden Stück ist zu vergleichen die Arie: „Vuol ch' io serva". Tigrane hat den Rhadamist aufgefordert, gegen den gemeinsamen Gegner Tiridate sich mit ihm zu verbünden. Er singt nun die G-dur-Arie im Gedanken an die Geliebte, ein schönes Stück von heller Freudigkeit, wiegenden Rhythmen, rüstiger Beweglichkeit. Fraarte übergibt Zenobia dem Tiridate. Seine B-dur-Arie: „Vaga e bella" die Umbildung einer Halleluja-Arie

aus Händels Motette „Silete venti“. Zenobia als Gefangene vor sich sehend, versucht nun Tiridate, sie für sich zu gewinnen. Vergebens. Von rührendem Ausdruck Zenobias kleines Es-dur-Largo: „Troppo sofferse“ im Sarabandenrhythmus, die Soloflöte der Stimme beredt antwortend. Rhadamist, von seiner Schwester Polissena heimlich aufgenommen, verlangt von ihr, sie möge ihm den Weg zu Tiridates Lager bahnen, damit er den Tyrannen töten könne. Polissena, noch immer den Gatten liebend, lehnt ab. Rhadamist, aufgebracht, antwortet in der zornigen Arie: „Vanne sorella ingrata“; charakteristisch dem Affekt angepaßt mit der schlagend präzisen Deklamation, dem fünftaktigen Hauptthema, den vor Erregung bebenden Koloraturen, der meisterlichen kurzen, bündigen Fassung. Tiridate läßt noch einmal Zenobia vor sich kommen. Als dritter Teilnehmer der Szene berichtet Rhadamist, in Verkleidung als einfacher Armenier von seinem eigenen Tode, um Tiridate irrezuführen. Zenobia erkennt den Gatten. Ihre ganz aus der dramatischen Situation geflossene originelle Arie: „Empio proverso cor“ wendet sich abwechselnd an Tiridate und Rhadamist, in stetem Wechsel von „ardito e forte“ und „adagio e piano“, von Entrüstung und heimlicher Zärtlichkeit. Den ungemein reichhaltigen Akt beschließen Rhadamist und Zenobia würdig mit dem Duett: „Se tuo vive il cor“, das die Freude des Wiedersehens ausdrückt, zwar hell (A-dur), aber doch mit jenen Abdämpfungen, die von der Lage geboten sind. Kunstvolle kontrapunktische Arbeit im Sinne einer dreistimmigen Invention zeichnet das Stück aus, neben seinen melodischen Vorzügen.

Im dritten Akt wird Tiridates Herrschaft gestürzt, nach mancherlei Prüfungen und neuen Rückschlägen für Rhadamist und Zenobia. Rhadamists Versuch, den Tiridate zu töten, ist verhindert worden durch Polissenas Wachsamkeit und Liebe. Rhadamist wird zum Tode verurteilt, Zenobia noch einmal vor die Wahl gestellt, entweder Gattin des Tiridate zu werden, oder den Tod des Rhadamist mit anzusehen. Der Knoten wird durch den Ausbruch einer Empörung gelöst, Rhadamist und Zenobia sind nun wieder vereint, Tiridate erhält großmütige Verzeihung von ihnen und darf sich mit Polissena auf den Thron seines früheren, kleineren Reiches zurückziehen. Musikalisch wiederum die Fülle

von Einfällen. Rhadamists g-moll-Arie: „Dolce bene di quest' alma" umgearbeitet aus einem Stück der Brockesschen Passion: „Eilt, ihr angefocht'nen Seelen". Polissenas Arie: „Sposo ingrato", ein Kraftstück der Gesangsbravour, hat Händel später durch die einfachere Arie: „Barbaro partirò" ersetzt, die Stolz und Entrüstung der beleidigten Frau in prachtvollem Ungestüm wiedergibt. Ein Seitenstück dazu Rhadamists hinreißendes: „Vile, se mi dai vita", von großem Wurf, heroischem Gepräge, markiger Kraft der Rhythmen. Tiridates ruhmrediges: „Alzo al volo" holt glänzende Klangwirkung aus zwei obligaten Hörnern heraus. Zenobias: „Deggio dunque, o Dio, lasciarti" ist ein herrlicher Gesang, von schmerzlichem Pathos durchzittert, mit obligatem Cello. Nachkomponiert ist ein merkwürdiges Quartett zwischen Polissena, Zenobia, Rhadamist, Tiridate: „O cedere o perir", eines der wenigen Stücke seiner Art bei Händel. Den Abschluß der Oper macht der Chor: „Un di più felice", von allen Händelschen Opernchören vielleicht der umfangreichste, als Rondo gesetzt mit Soloepisoden als Intermezzi.

MUZIO SCEVOLA (1721)

Diese Oper, auf einen Text von Paolo Rolli, wurde von Bononcini, Mattei und Händel gemeinsam geschrieben. Da auf Händels Anteil nur der dritte Akt dieses merkwürdigen Konkurrenzunternehmens fiel, so erübrigt es sich, hier des Näheren auf diese Oper einzugehen. Chrysander urteilt nach einer vergleichenden Abschätzung der Leistung aller drei Teilnehmer, daß Matteis erster Akt am leichtesten gewogen sei, daß Bononcinis zweiter Akt mehr Haltung und Qualität hatte, daß Händel in seinem dritten Akt seine beiden Mitbewerber weit hinter sich ließ. Händels Ouvertüre hat Schwung, Frische und Kunstfertigkeit in ganz besonderem Maße. Geminiani war, wie Mainwaring mitteilt, voll Bewunderung für das fugierte Allegro und pries die regelwidrige Antwort im 8. Takte als einen genialen Zug mit den Worten: „Quel semitono vale un mondo". Von den Gesängen ist fast ein jeder besonderen Lobes wert. Clelias mit den Geigen fein und reizvoll konzertierendes Allegro: „Lungo pensar", wie ihr

„Dimmi crudel Amore“ belegen die Typen der im beliebten $\frac{3}{8}$-Takt gehaltenen Arien mit zwei verschiedenen und erlesenen Beispielen. Porsennas „Volate più dei venti“ ist eines jener machtvoll klingenden Baßstücke, auf die sich Händel wie wenige Meister nur versteht. Die kunstreich figurierte Begleitung nutzt die tonmalerische Vorstellung des raschen Flugs der Winde zu einem meisterlichen perpetuum mobile voll Schwung der Linien und von erregtem Ausdruck. Im Mittelsatz tut das „sachte Schleichen“ der Stunden beste Kontrastwirkung. Muzios: „Il confine della vita“ ein prachtvoller, ernster Gesang, kunstvoll und dicht gewoben aus den drei reich konzertierenden Linien der Geigen, des Gesanges, des Basses. Zum Ausdruck der Todessehnsucht verwendet hier Händel wiederum die für seine Kunstübung charakteristischen „transzendentalen“ Kreuztonarten E-dur, H-dur, fis-moll, gis-moll. In Kanzonettenmanier $\frac{3}{8}$-, $\frac{3}{4}$- und $\frac{2}{4}$-Takt kapriziös durcheinandermischend Fidalmas reizende Melodie: „Non ti fidar“. Orazios: „Cara si ti vedro“ eine wohllautgetränkte Siziliane. Irenes: „Con lui volate, dolci pensieri“ wiederum ein Stück der „fliegenden“ Rhythmen und Figuren, aber leicht dahingaukelnd, ganz verschieden von dem eben erwähnten starken Baßstück. Die Stimmen mit dem elegant „durchbrochenen“ Streichorchester zu einem meisterlich fein gefügten polyphonen Tonspiel verbunden. Irenes: „Ah! dolce nome“ ein schwärmerischer, sehnsüchtiger Liebesgesang von herrlicher Melodie, von Oboen und Streichern reich umspielt und klanglich ergänzt zu einem Stück von ganz außerordentlichem Wert. Nicht minder bedeutend die Duette: „Vivo senza alma“ und „Ma come è amar“; das erste von köstlich frischer, wohlig dahinströmender Melodie, das zweite getragener, nachdenklicher, von den Instrumenten kunstvoll und tonreich eingerahmt. Man muß in der Tat bedauern, daß diese kostbare Händelsche Partitur ein Fragment ist, das wohl kaum jemals vom Theater herab seine Schönheiten wird klingend entfalten können.

FLORIDANTE (1721)

Paolo Rolli lieferte Händel ein Libretto, das der Musik mancherlei Anlaß zu wirksamer Entfaltung bot, ohne gerade zu den

vorzüglichsten Arbeiten seiner Art zu gehören. Floridante, Prinz von Thrazien, hat für seinen Herrn, den Perserkönig Oronte, einen glänzenden Sieg über die Tyrer erfochten. Er kehrt im Triumph heim, sehnsüchtig erwartet von der ihn liebenden Prinzessin Elmira, die als Tochter des Königs Oronte gilt. Als Gefangenen bringt Floridante mit sich den Prinzen Timante von Tyrrhus, der unter dem Namen Glicon als Sklave der Prinzessin Rossane, Tochter des Oronte zuerteilt wird. Floridante fällt aber bei Oronte in Ungnade, wird aller seiner Würden entsetzt. Er will Elmira entführen, wird aber bei dem Versuch von Oronte überrascht. Elmira erfährt nun, daß Oronte gar nicht ihr Vater ist. Sie wird vor die Wahl gestellt, auf Floridante zu verzichten und mit Oronte als Gattin den Königsthron zu besteigen, oder mit dem Geliebten Floridante zu sterben. Die Rettung kommt durch Glicon, der sich der ihn liebenden Rossane als Prinzen von Tiro zu erkennen gibt. Floridante triumphiert schließlich, überwältigt Oronte, wird König von Persien und macht die treue Elmira zu seiner Königin. Oronte wird begnadigt auf Bitten seiner Tochter Rossane, die von Prinz Timante als Gattin heimgeführt wird.

Die dreiteilige Ouvertüre hat als Mittelstück ein hurtiges, geistvoll durchgeführtes Presto in punktierten Rhythmen.

Den ersten Akt eröffnet Elmira mit der Arie: „Dimmi, oh speme!" Freudige Erwartung, Stolz auf den heldenhaften Geliebten sind die bewegenden Affekte, die in der nobel geschwungenen breiten Melodie, den entschiedenen Rhythmen der Begleitung, mit ihren blitzenden kleinen, aufwärtsstrebenden Trillern, ihren fanfarenartigen Sprüngen klar zum Ausdruck kommen. Zwischen Hauptteil und da capo ist als Mittelstück — eine interessante Variante der da capo-Arie — ein Rezitativdialog zwischen Elmira und Rossane eingeschoben. Elmiras zweite Arie: „Ma pria vedro le stelle precipitarsi in mar" drückt ihre unwandelbare Treue zum Geliebten aus, als er durch Orontes Befehl von ihr gerissen wird. Schmerzliche Erregung und trotzige Energie mischen sich hier; das abwärts sausende $\frac{1}{16}$-Skalenmotiv der Begleitung tonmalerischer Ausdruck des „Herabstürzens" (precipitare). Als innig beseelte Liebende zeigt sie das Schlußduett des Aktes mit Floridante: „Ah mia cara, se tu resti", ein

elegischer Abschiedsgesang, sehr einfach, mit wenig Noten bestritten, aber von äußerster Konzentration des Affekts; einzelne gehaltene Töne der Geigen, hier und da eingemischt, von merkwürdiger Ausdruckskraft. Als Oronte im zweiten Akt ihr brutal das Geheimnis ihrer Herkunft enthüllt, sie vor die schreckhafte Wahl stellt, schleudert sie ihm in höchster Entrüstung ihr „Barbaro, t'odio a morte" entgegen, in dessen Instrumentalmotiven sich flammender Zorn, keuchende Erregung, Gesten des Zusammensinkens und sich trotzig Aufraffens packend abzeichnen. Wieder anders enthüllt sich ihr seelischer Zustand in dem bewundernswerten arioso: „Notte cara". Voll Sehnsucht und Erregung erwartet sie, zur gemeinsamen Flucht mit Floridante entschlossen, den Geliebten und singt sich über die innere Unruhe dieser nächtlichen Stunde hinweg in dem herrlichen b-moll-Stück, das zu Händels großen Leistungen in der von ihm mit solcher Vorliebe gepflegten Gattung des dramatisch deklamierten Arioso gehört. Sie lauscht, hört von ferne leises Geräusch, glaubt den Geliebten nahen, fährt in freudiger Verzückung auf, sinkt aber, als sie ihre Täuschung erkennt, wieder in den sehnsuchtsvollen, dunklen Ton des Anfangs zurück. Erlesene Führung der Streicher — wie beredt die Stimme der ersten Geige! — nächtlich dunkle Harmonien, eine jeder Gefühlsregung elastisch folgende Deklamation sind die Mittel dieses Meisterstückes.

Floridante führt sich ein mit dem sizilianenmäßigen „Alma mia", einem Liebesgesang voll Innigkeit, breiter und nobler Melodik. Als er Elmiras Treue auch in seinem Unglück sicher ist, singt er das trostvolle, beglückende: „Sventurato, godi oh core abbandonato!" Der weiche, innige Ton dieser Gesänge gibt auch den meisten anderen seiner Arien das Gepräge, dem schon erwähnten Duett mit Elmira: „Ah mia cara", der Siziliane: „Se dolce m'era già viver", einem in wehmutsvoller Melodik schwelgenden Stück, dem tieftraurigen f-moll-Arioso: „Questi ceppi", das er im Gefängnis singt. Erst am Schluß, als er Elmira errungen hat, schwingt sein Empfinden lebhaft durchpulst aus in der Arie: „Mia bella, godo che son per te", die den Affekt der Freude so merkwürdig mit gefühlvoller Innigkeit mischt: Abwechslung von adagio und allegro, Dialog der mit

jauchzenden Tonwiederholungen, Trillern, Arpeggiokaskaden reich gezierten Geigenstimme mit dem Gesang, der gleichsam die andere Hälfte der phantasievoll gebogenen melodischen Linie übernimmt.

Sehr reizvoll und abwechslungsreich gezeichnet die Gestalt der Rossane. Anmut und Freundlichkeit sprechen aus allen ihren Gesängen, z. B. dem reizenden, leicht hingeträllerten: „Ma un dolce mio pensiero“, das sich auf weit zerlegten Arpeggien (T. 19—22, 26, 40) kokett schaukelt. Ähnlich hell und zierlich, im Bononcinischen Ton, die ins Ohr fallende Arie: „Dopo l'ombre d'un fiero sospetto“, mit ihren glitzernden kleinen Verzierungen. Vollends das Duett Rossanes und Timantes: „Fuor di periglio“ ein köstliches Idyll, in dem sanften Klang seiner wie Turteltauben girrenden und kosenden Musik. Je zwei Flöten, Oboen, Fagotte, Violinen, eine Viola, Cello und Cembalo konzertieren miteinander und mit dem Gesang in mannigfachen Klanggruppierungen; Keisersche und Steffanische Idyllenkunst wird hier von überlegener Meisterhand weitergebildet. Rossanes Siziliane: „Oh dolce mia speranza“ von gewinnender Liebenswürdigkeit und Herzlichkeit, in breitem melodischen Fluß dahinziehend. Ihre Arie „Sospiro, è vero“ schlägt Bononcini auf seinem eigensten Felde, in der Eleganz der Haltung, der geistvollen, aufs sauberste geschliffenen Arbeit des Satzes, der leicht eingänglichen, angenehmen Melodie. Als graziöses Menuett, von feingeschwungenen Konturen und erlesenem geschmackvollem Zierat des Gesanges und der Geigenstimme gibt sich ihre Arie: „Se risolvi abbandonarmi“, und interessante Abwandlungen des im Grunde unwandelbar liebenswürdigen Wesens der Rossane bieten ihre subtil gearbeitete Arie: „Gode l'alma inamorata“ und das schwungvolle und glänzende: „Oh quanto è caro amor“.

Auch Timante ist mit Zügen der Liebenswürdigkeit reich ausgestattet. Im ersten Akt singt er das zuversichtliche, zum Ausharren ermunternde: „Dopo il nembo la procella“, ein flottes, eingängliches, etwas minder kräftiges Seitenstück zu dem hinreißenden: „Dopo l'orrore“ („Nach dem Gewitter“) aus Ottone. Im zweiten Akt fällt ihm die sanfte, melodisch reizende A-dur-Siziliane zu: „Lascioti o bella“, für die Händel bei anderer Ge-

legenheit ein hübsches menuettartiges Larghetto einlegte. Im Schlußakt ist das kanzonettenartige „Amor commanda" in B-dur der zweiten Komposition des nämlichen Textes in g-moll überlegen, wie auch der nur mittelmäßigen Arie: „No non piangete".

Oronte schließlich hat eine brillante Baßpartie zu singen, die ihn in mancherlei Abwandlungen als einen kraftvollen, rücksichtslosen und grausamen Tyrannen auch musikalisch ausweist. Seine erste Arie: „Finchè lo strale", ein scharf pointiertes, ohne Umschweif auf sein Ziel gehendes, dunkelgefärbtes c-moll-Stück. Die zweite Arie: „Ma non s'aspetta mai" mit ihren Oktavsprüngen, Trillern, der energisch beweglichen und kräftigen Führung typisch für Stücke ihrer Gattung bei Händel. Gern bringt er tyrannische Härte und Entschlossenheit mit ähnlichen Mitteln zum Ausdruck. Überwältigt und überlistet singt er im Schlußakt das merkwürdige: „Che reggio", das mit seinem spannenden dramatisch rezitierenden ersten Teil, dem folgenden allegro die Überraschung, das fast sprachlose Staunen, die losbrechende Wut mit einfachen Mitteln schlagend zum Ausdruck bringt.

FLAVIO (1723)

Zwischen den großen Meisterstücken der Zeit um 1723, Ottone, Tamerlan, Giulio Cesare, Rodelinda, steht der (von Haym gedichtete) Flavio nicht ganz vollwertig da. An äußerlicher Bühnenwirksamkeit fehlt es dem Libretto nicht, wohl aber an spezifischem Gewicht sozusagen in der Auswertung der Emotionen. Gewaltsam zugespitzte dramatische Verwicklungen und Explosionen verblüffen mehr, als daß sie hinreißen. Zwei Liebespaare, zwei Väter und ein König sind die Figuren des dramatischen Schachspiels. Zwei Geheimräte des langobardischen Königs Flavio, Ugone und Lotario, sind im Begriffe, die Hochzeit ihrer Kinder Guido und Emilia zu feiern. Das Fest wird gestört dadurch, daß der König Flavio den Ugone zum Befehlshaber in Britannien ernennt, dadurch den Neid und Zorn des Lotario hervorruft, der sich hinreißen läßt, Ugone ins Gesicht zu schlagen. Ugones Sohn Guido muß die Schmach rächen, wennschon er dadurch die Braut Emilia verlieren wird. Guido tötet Lotario im Zweikampf. Ver-

zweiflung der Emilia, die zwischen Kindesliebe zum Vater und Liebe zum Verlobten, dem Mörder des Vaters, hin- und herschwankt. Ein Vorklang der Don Giovanni-Donna Anna-Szenen. Eine zweite dramatische Verwicklung entsteht durch die heimliche Liebe des Vitige zu Teodata, der Tochter des Ugone, Schwester des Guido. Der König Flavio entbrennt in Liebe zu Teodata und zwingt durch seine königliche Macht den Untertan Vitige, ihm die eigene Geliebte Teodata zuzuführen, ohne daß Vitige wagt, dem König gegenüber seine älteren Rechte an Teodata geltend zu machen. In unbegreiflichem Edelmut verzichtet schließlich Flavio, als er die Wahrheit erfährt, auf Teodata, und auch Emilia verzeiht ihrem Guido. Zwei glückliche Paare sieht man am Schluß nach den überraschendsten Fährlichkeiten vereint.

Händels Musik hält eine mittlere Höhe inne, ohne gerade durch Inspiration besonderer Güte sich hervorzutun. Die meisten der Arien zeigen eine wahrscheinlich beabsichtigte Annäherung an die zierlich geschliffene Melodik der Bononcinischen Arietten. Ein besonders hübsches Beispiel Teodatas: „Benchè povera donzella“. Wiederum in dem beliebten $\frac{3}{8}$-Takt, aber großzügiger in der melodischen Linie, mehr beseelt und schwungvoller die Arie des Vitige: „Che bel contento sarebbe amor“, ein Gesangsstück von ungemeiner Schönheit. Im zweiten Akt hat Emilia zwei Stücke ersten Ranges zu singen. Ihr Largo: „Parto si, ma non so poi“ ist durchzittert von der Wehmut des Scheidens, durchglüht von den Akzenten hingebungsvoller Liebe. Flöten und Geigen wirken sozusagen mit weichen innigen Gesten und Blicken mit, den Gesang häufig mit kurzen Phrasen ablösend. Vollends Emilias fis-moll-Siziliane: „Ma chi punir desio“ ist ein kostbares Stück Ausdrucksmusik. Sie singt es, als sie im Innersten getroffen ist durch die Kunde, ihr Geliebter habe ihr den Vater getötet. Die Musik wie tränenersticktes, leises Schluchzen, in der tragischen Tonart fis-moll, mit mancherlei eindringlicher Chromatik hier und da besonders unterstrichen. Im dritten Akt ragen hervor Emilias und Guidos beglücktes F-dur-Duett: „Deh perdona, o dolce bene“, das die beiden Liebenden am Schluß ihrer Prüfungen singen, und der schön ausgebreitete Schlußchor: „Doni pace ad ogni core“,

im Sinne eines feierlich schreitenden Tanzes. Händels Handschrift verzeichnet hier die imponierende Liste der Solisten: Cuzzoni, Durastanti, Miß Robinson, Senesino, Bernstadt, Gordon, Boschi.

OTTONE (1723)

Nicola Haym verfaßte das bühnenwirksame Textbuch, das Händel ganz außerordentliche Gelegenheiten bot. Der „Ottone" war einer der stärksten Erfolge, die Händel während seiner ganzen Laufbahn buchen durfte. Burney erzählt, es wäre kaum eine Melodie in Ottone zu finden, „die nicht zur größten Beliebtheit gelangt sei. Die Tonreihen, die Händel in dieser Oper und anderen Werken dieser Zeit schrieb, wurden die musikalische Sprache der Nation und kamen gleichsam zu sprichwörtlicher Geltung, wie in der Gesellschaft die Bonmots eines witzigen Mannes." Die Ouvertüre schon ist von glücklichster Wirkung. Eine volltönende, majestätische und doch hell und festlich gestimmte entrata, ein lebhaftes, rauschendes, geistvoll gefügtes fugato als Mittelstück und ein gavottenartiger Schlußsatz, der jahrzehntelang das Entzücken der englischen Musikfreunde war und als horn-pipe „auf allen möglichen Instrumenten von der Orgel bis zum Hackbrett" überall gespielt wurde.

Kaiser Otto wirbt um Theophano, die Tochter des byzantinischen Kaisers Romanos. Die Verlobten sollen sich zum ersten Male in Rom treffen. Ottos Ankunft wird durch Kämpfe mit Seeräubern verzögert. Diesen Umstand macht sich der Thronprätendent Adalbert zunutze, aufgestachelt von seiner ehrgeizigen Mutter Gismonda. Er verleugnet seine Verlobte Matilda, die Base Ottos, gibt sich der Theophano gegenüber als Otto aus. Die byzantinische Prinzessin jedoch durchschaut den Betrug, kennt sie doch Ottos Züge durch ein Bildnis. Otto selbst erscheint nach siegreichem Kampf mit dem Korsarenhäuptling Emirenus und den Mannen Adalberts. Emirenus und Adalbert werden in Ketten als Gefangene abgeführt. Vergebens jedoch sucht Otto die Braut. Durch Zufall erst tritt sie ihm später entgegen, gerade als Mathilde auf den Knien Otto um Schonung Adalberts anfleht, den sie noch immer liebt. Theophano, die Lage mißdeutend, wirft

in eifersüchtiger Regung dem eben erst ihr bekannt gewordenen Otto vor, er tändele mit anderen Frauen. In Verwirrung und Erregung zieht sie sich zurück. Unterdessen haben die gefangenen Adalbert und Emirenus mit Mathildes Hilfe aus dem Kerker entfliehen können. Ein Boot erwartet sie. Theophano, die vor ihrem Altan in nächtlicher Klage ihr bedrücktes Gemüt erleichtert, wird von den beiden Flüchtlingen als wehrlose, erwünschte Beute rasch überwältigt und mit auf die Flucht genommen. Die Flucht ist gelungen. Die Lösung kommt ganz unerwartet. Emirenus, der Seeräuber, gibt sich als der verschollene Bruder Theophanos zu erkennen, der, von seinen Feinden vertrieben, sein Leben fristen muß, wie er kann. Die Geschwister erkennen einander. Emirenus führt die Theophano dem Otto wieder zu. Adalbert kommt zum zweiten Male als Gefangener in Ottos Gewalt, der schließlich in der Freude seines Herzens großmütig Verzeihung übt.

Diese Handlung wirkt auf dem Theater nicht nur spannend, sie bietet auch Gelegenheit zu mannigfachem Ausdruck leidenschaftlicher Erregungen, wechselnder Gemütsstimmungen.

Gismonda tritt dem Zuschauer zuerst entgegen. Skrupellos ehrgeizig, kennt sie nur das eine Sehnen, um jeden Preis dem Sohne Adalbert die römische Krone zu verschaffen. In ihrer ersten Arie: „Pur che regni il figlio amato“ („Nur dem Sohn geziemt die Krone“) kommt ihr Stolz, ihre leidenschaftliche Hartnäckigkeit zu packendem Ausdruck (siehe das unnachgiebige Anschlagen desselben Tones im Begleitmotiv, Takt 1, 2 und weiterhin des öfteren). Ganz verschieden im Ton ihre zweite Arie: „Giunt' in porto è la speranza“ („Meine Wünsche sind im Hafen“). Diese melodisch entzückende, frische G-dur-Barkarole ist das lichte, heitere Gegenstück zu dem unruhvoll begehrlichen ersten g-moll-Stück. Das Ziel ihrer Wünsche scheint greifbar nahe vor ihr zu liegen; ihre Freude und Zufriedenheit spricht sie aus mit der für sie charakteristischen Entschiedenheit, mit weiblicher Anmut, dennoch (siehe den weiten Schwung des Ritornells) die Haltung der großen Dame wahrend. (Die in der Gesamtausgabe mitgeteilte zweite F-dur-Komposition desselben Textes kommt übrigens dem G-dur-Stück nicht entfernt nahe.) Herrisch in der Gebärde, fast rauh, barsch im Ton Gismondas dritte E-dur-Arie: „Pensa ad

amare“, in der sie als angebliche Schwiegermutter der Prinzessin Theophano die treue Liebe des Adalbert dringend anempfiehlt. Ganz hochmütige Fürstin im ersten Akt, offenbart Gismonda im zweiten Akt die Herzenstöne der bekümmerten Mutter, als sie Adalberts Leben verwirkt glaubt. Ihr Largo: „Veni o figlio“ („Gebt mir den Sohn zurück“) variiert die Idee des Wiegen- und Schlummerliedes in ergreifender Art. Dem weichen Fluß des sanft wiegenden $\frac{3}{8}$-Rhythmus sind Akzente schmerzerfüllten Aufschreis übergelagert. Wennschon der Sohn sterben muß, so soll er im Arm der Mutter sterben. Die für solche transzendentalen Gefühlswallungen bei Händel fast regelmäßig wiederkehrende Wahl der Tonarten von vier Kreuzen aufwärts auch hier von besonderer Wirksamkeit. Wie in der Arie und im einleitenden Rezitativ: „Ben a ragion, Matilda“ das gis-moll sich aus dem E-dur, cis-moll und fis-moll herausschält, ist ein meisterlicher Zug von starker Ausdruckskraft. Als Adalberts Flucht geglückt ist, jubeln die beiden Adalbert nahestehenden Frauen Gismonda und Matilda in dem Duett: „Notte cara“ („Blaue Nacht“), das den zweiten Akt hinreißend abschließt. Beide, von einer Empfindung der Freude durchglüht, singen einander zu in beglückten Wendungen der Melodie. Mit innerer seelischer Wahrheit ist die Kunstform des Duetts hier zu überzeugender Geltung gebracht. Im dritten Akt hat Gismonda nur eine Arie zu singen: „Trema, tiranno“, ein siegesbewußtes, stolzes Stück, das sie Otto entgegenschleudert, als sie ihm die Nachricht von Adalberts Flucht bringt.

Auch Mathilde schwankt zwischen gegensätzlichen Empfindungen, Schmerz der Verlassenen, Enttäuschten, Beleidigten, Regungen der Rache, die durch die noch immer wache Liebe rasch unterdrückt werden. Ihre Hauptstücke im zweiten Akt: „All orror d'un duolo eterno“ („Allen Schrecken der Verzweiflung“) im dunklen c-moll von heißem Schmerz durchwühlt, „Ah tu non sai“ („Ahnst du denn nicht“) von zarter Wehmut, anmutig von der geschmeidig sich windenden Geige umspielt.

Adalbert stellt sich beim ersten Erscheinen mit der Arie: „Bel labbro“ („O Holde, erkoren“) als höflich werbender Liebhaber vor. Im Sarabandenrhythmus stilisiert, wahrt dies Stück eine würdevolle Haltung, ohne auf den Affekt großen Nachdruck

zu legen, täuscht doch Adalbert die Liebe zu Theophano nur vor. Weiterhin gibt sich der unentschiedene, von der ränkevollen Mutter beherrschte Jüngling einen trotzig-heldenhaften Anstrich in der Arie: „Tu poi straziarmi“ („Laß mich nur geißeln“). Der prahlerische, schmetternde Ton dieses Stückes ist gänzlich verschieden von dem gefühlvoll weichen, fast weichlichen: „Lascia che nel suo viso“ („Laßt ihren Kuß mich spüren“). In diesem zärtlichen Abschied von der Mutter mit seiner klagenden Chromatik enthüllt sich Adalberts eigentliches Wesen zum ersten Male klar. Seine kleine Arietta im Schlußakt: „A te lascio“ („Wache, schütze, hüte mein Leben“), mit der er seinem Kumpanen Emirenus die Sorge um die geraubte Theophano anempfiehlt, betont in ihrer Keiserschen Anmut, Herzlichkeit und Wärme wiederum das Weiche, Anschmiegsame seiner Natur.

Emirenus ist aus ganz anderem Holz geschnitzt. Ein kühner, wilder Geselle, furchtlos und kraftvoll. Händels Vorliebe für Baßpartien zeigt sich auch in den prachtvollen Stücken, wahren Würfen großen Zuges, die er dem Emirenus zugeteilt hat. Das urkräftige „Del minacciar del vento“ („Nun mögt ihr Stürme prahlen“) mit seinen mächtigen Sprüngen und rollenden Koloraturen, das straff rhythmisierte, Eleganz mit Kraft verbindende „Le profonde vie dell'onde“ („Auf die Wogen laß uns fliehen“), das weitgeschwungene, barkarolenartige, durch einen Anflug von Zärtlichkeit in seiner rauhen Kraft gemilderte: „No non temere, oh bella!“ („O bang nicht mehr, o Schwester“) sind drei Charakterstücke hohen Ranges.

Otto führt sich ein mit einem hochberühmten Stück, jenem schwärmerisch-zarten, sehnsuchtsvollen: „Ritorna, o dolce amore“ („Kehr wieder, holde Liebste“) im Sizilianenrhythmus. Noch einmal, in der Anfangsarie des dritten Aktes: „Dove sei“ („Wo weilst du“) ergeht sich Ottos Gesang in den Klängen sehnender Liebe, in dunklere Schatten getaucht als das erstemal, aber kaum weniger schön. Eines der gewichtigsten Stücke der Partitur ist Ottos: „Tanti affanni“ im dritten Akt, samt dem einleitenden accompagnato-Rezitativ: „Io son tradito“. Auch hier schönster Ausdruck der weicheren Regungen des Mannes. Theophano ist geraubt, Otto beklagt seinen Verlust in einem wundervollen Stück

Musik, das erlesene Chromatik der Harmonie mit kostbarer polyphoner Durchführung der Begleitung verbindet. Die nächtlich-dunklen Tonarten f-moll, b-moll bis zu dem entlegenen as-moll und Ces-dur hinab geben die Farbe der Trauer. Doch Otto ist nicht nur ein Träumer, sondern auch ein tätiger, energiebeseelter Mann. Dieser Seite seines Wesens werden mehrere Arien gerecht. Nachdem im ersten Akt Adalbert überwunden ist, singt Otto das frisch und froh bewegte B-dur-Stück: „Dall' onda i fieri moti". Als im zweiten Akt Theophano voreilig eifersüchtig schmollend sich Ottos Werbungen entzieht, singt Otto das hinreißende „Dopo l'orrore d'un ciel turbato" („Nach dem Gewitter erblaut der Himmel"). Aus Theophanos empfindsamem Benehmen erkennt er ihre Liebe, und eine gewisse bedächtige Zuversicht, mit jubelnder Freude humorvoll gemischt ist der Gemütszustand, den die beschaulich-kraftvolle Arie so überzeugend ausspricht. „Ardito ma non presto" überschreibt Händel Ottos Arie: „Un disprezzato affetto", die dem schmerzlich-süßen „Tanti affanni" unmittelbar folgt, dessen Weichheit wieder ausgleichend durch eine Mischung der Affekte Zorn und Schmerz, ohne indes an das klassische „Tanti affanni" in Schönheit und unmittelbarer Ausdruckskraft heranzureichen. Die beiden noch übrigen Arien Ottos: „Deh! non dir" und „Non a tempre colpi sie fieri" sind von minderer Bedeutsamkeit und leicht entbehrlich. Das nachkomponierte „Io sperai" dagegen betont den Kampfwillen Ottos neben seiner Liebe in charakteristischer Weise.

Theophanos Partie schließlich ist mit einem ganzen Kranz edelster Blüten der Gesangskomposition verschwenderisch geziert. Ihr Auftrittsstück ist jene Bildnisarie, die der kapriziösen Primadonna Cuzzoni den Ausbruch von Händels handgreiflichem Jähzorn eintrug. „Falsa imagine" („Falsch Gemälde du") ist in der Tat ein wahres Kabinettstück in der Feinheit der Konturen, der ariosen Deklamation, in der noblen Haltung, im Ausdruck, der ängstliche, mädchenhafte Verwirrung, Innigkeit des Tons mischt. Ein elegant, fast schon in kapriziöser Biegung geführter Cellobaß zum cembalo bestreitet die ganze Begleitung bis auf das vollstimmige Ritornell. Gegen Ende des ersten Aktes singt Theophano das berühmte siciliano: „Affanni del pensier" („Ge-

danken, rätselschwer"), ein Seitenstück zu Ottos „Tanti affanni", dem es in Farbe, chromatischer Harmonik, kunstvoller Polyphonie ähnelt, mit dem es die Tonart f-moll gemeinsam hat. Das unruhvolle Wühlen banger Gedanken hier wie dort wundervoll ausgedrückt, dennoch die Stimmung jedesmal verschieden. Im zweiten Akt, als Theophano zu Füßen Ottos Mathilde sieht, macht sich ihre Enttäuschung Luft in dem feingliedrigen Gesang: „Alla fama, dimmi il vero" („All den Sagen, wie den Märchen"), dem bei aller Anmut der Haltung spöttisch-ironische Akzente, auch für Theophano charakteristisch, aufgesetzt sind. Theophanos nächtlicher Monolog: „O grati orrori" („O schwarze Nacht") ist ein großartiges rezitativisches Gebilde, voll von romantischen Zügen, wie der Aufschrei in der großen Septime g, b, d, fis im ersten Takt, wie die farbigen chromatischen Akkordrucke, die sich mit stärkster Wirkung fast Takt für Takt drängen. Die Erregung hat sich im Rezitativ erschöpft, und die nun folgende Arie: „Si' o dir potessi" („Könnt' ich ihm sagen") atmet wieder hingebende Zärtlichkeit. Schließlich ist noch das Schlußduett von Theophano und Otto: „A' teneri affetti" („Nun lacht uns die Sonne") hervorzuheben, das in freudigen Tanzrhythmen voll Anmut und Würde dahinschreitet, den Schlußchor gut vorbereitend: „Faccia ritorno l'antica pace" („Bleibe hinieden, lieblicher Frieden"), der wie ein Hymnus an die Anmut und die Freude seine schlichte Weise herzgewinnend ausbreitet.

Als wirkungsvolle „Sturmmusik" spielt das Orchester das feurige und wuchtige Vicace aus dem 6. Concerto grosso.

* * *

Der Ottone gehört zu der kleinen Gruppe Händelscher Opern, mit denen Dr. Oskar Hagen in Göttingen seinen so erfolgreichen Versuch der Wiederbelebung der Händel-Oper gemacht hat. Über Dr. Hagens Einrichtung der Partitur kann man sich in dem von ihm herausgegebenen trefflichen Klavierauszug „Otto und Theophano", Verlag Dr. Chrysander, Bergedorf-Hamburg, bequem belehren. Die Probleme des Generalbasses, der deutschen Übersetzung, der solistischen Auszierung in Rezitativ und Arie, der Kadenzbehandlung sind glücklich gelöst. Kürzungen, die ja

kaum vermeidlich sind, haben besonders die Rolle Ottos beeinträchtigt, indem seine Tatkraft in der Hagenschen Bearbeitung beschränkt erscheint, die weichen, lyrischen Ergüsse vorwiegen. Umstellungen einiger Szenen wurden aus bühnentechnischen Gründen vorgenommen. Transpositionen waren unerläßlich bei der Umschreibung der Partie Ottos (ursprünglich für Kastraten-Kontraalt bestimmt) in einen Bariton. Daß durch die Auslassungen mancher Arien, durch die Szenenumstellung und Transposition Händels merkwürdiges architektonisch angelegtes Tonartengefüge Schaden gelitten hat, muß man mit in den Kauf nehmen.

Auch Lotti hat das nämliche Textbuch komponiert. Charlotte Spitz hat dem Vergleich der beiden Ottone-Partituren von Händel und Lotti eine eigene Studie gewidmet in ihrer Münchener Dissertation: „A. Lotti als Opernkomponist“ (1918).

GIULIO CESARE (1724)

Dies Hauptwerk Händelscher Opernmusik ist zu einem besonders glücklichen Libretto von Nicola Haym geschrieben. Es bietet ein großartiges musikalisches Porträt Julius Cäsars, dessen Charakter, in eine Reihe bezeichnender Einzelzüge zerlegt, hier dargelegt wird am Gerüst einer Handlung, die, an und für sich spannend und bühnenwirksam aufgebaut, dem Haupthelden eine Reihe anderer, scharf profilierter Persönlichkeiten gegenüberstellt: vor allem Cleopatra, die Schwester des ägyptischen Herrschers Ptolemäus, Cornelia, die Gattin des Pompejus, ihren jugendlichen Sohn Sextus Pompejus. Der völkische Hintergrund, so bedeutsam für die späteren Oratorien, ist auch hier schon mit Sorgfalt behandelt. Römer und Ägypter sind durchaus geschieden im Ton, etwas wie bewußt erstrebtes Lokalkolorit des Milieus wird klar ersichtlich.

Die vorzügliche, knapp zusammengefaßte zweisätzige A-dur-Ouvertüre stürzt sich nach einer majestätischen, langsamen Einleitung in ein höchst energisches, kampffreudiges Allegro, ein Fugato über ein Motiv gehämmerter Noten mit großer Vehemenz durchführend. Die Stelle des üblichen dritten Satzes nimmt in wirksamer Variante der erste Chor ein.

Cäsar hat seinen Gegner Pompejus in Ägypten besiegt und zieht nun am Nil im Triumphzug auf. Der Chor der Ägypter begrüßt den römischen Sieger mit Heilrufen: „Viva il nostro Alcide“ („Heil dir“). A-dur, $\frac{3}{4}$-Takt zu einer marschmäßigen Musik, gut klanglich gesteigert bis zur Ankunft Cäsars selbst inmitten seiner Truppen. Er redet die Ägypter an in einem würdevollen, lebhaften und festlich froh glänzenden C-dur-Stück: „Presti omai l'Egizia terra“ („Jetzo wahrlich, Ägyptens Erde“). In der Volksmenge bemerkt Cäsar die Cornelia und ihren Sohn Sextus, redet sie achtungsvoll und herzlich an, bietet ihr und Pompejus großmütig Versöhnung an. Man sendet nach Pompejus. An seiner Stelle jedoch erscheint Achillas, der Abgesandte des Ptolemäus. Ein außerordentlich starker szenischer und auch musikalischer Moment tritt ein, als Achillas zum Zeichen der Huldigung die mitgebrachte Schüssel enthüllt und das abgeschlagene Haupt des Pompejus Cäsar darbietet. Ptolemäus hat den bei ihm Zuflucht suchenden Pompejus heimtückisch töten lassen, um sich Cäsars Gunst zu erwerben. Voll Entsetzen jedoch wenden sich Cäsar und mit ihm alle Anwesenden von dem Anblick ab. Mit den einfachsten Mitteln des secco-Rezitativs ist Händel der Situation völlig gerecht geworden. Ein dynamischer Wechsel zwischen forte und piano, der Ton der Deklamation und ein paar wohlgewählte überraschende Akkordfolgen des cembalo genügen ihm, um eine der packendsten Wirkungen zu erzielen, deren sich die gesamte Opernliteratur rühmen darf. H-moll, H-dur nach Es-dur und f-moll herüberwechselnd leiten die Harmonik dieses genialen Rezitativs ein. Schon in ihren kurzen Ausrufen zeigen alle Beteiligten ihr Wesen ausgeprägt; die noble Cornelia, von Schreck und Schmerz überwältigt; der leidenschaftliche Jüngling Sextus; Cäsar menschlich groß fühlend; Achilla kalt und unberührt, lüstern nach der Schönheit Cornelias. Cäsar, empört über die ruchlose Liebedienerei der Ägypter, schleudert dem Achilla sein: „Empio dirò tu sei“ entgegen; c-moll, zornentflammt. Die ununterbrochene $\frac{1}{16}$-Bewegung, vom Orchester auf die Gesangskoloratur übergreifend, gibt dem Stück den Pulsschlag der heftigen Erregung, die kurzen, hervorgestoßenen, durch Pausen getrennten Gesangsphrasen verstärken den Affekt. Das mit merkwürdig modern klin-

genden verminderten Sept- und Sekundakkorden reich versetzte c-moll von einem Pathos, das an Mozarts Don-Giovanni-Stimmungen deutlich erinnert. Cornelia, ohnmächtig zusammengesunken, erholt sich nach einer Weile. Ihr D-dur-Largo: „Priva son d'ogni conforto“ („Ohne Trost, ohn' alles Hoffen“), trotz des D-dur von jener tiefen Traurigkeit, die zum lauten Jammer noch nicht die Kraft und Besinnung gefunden hat. Eine Solo-Flöte haucht blasse Töne über dem rührenden, vom Streichquartett gestützten Gesang. Das Stück steht im wirksamsten musikalischen Gegensatz zu seinen beiden erregten c-moll-Nachbarn, der schon genannten Arie Cäsars und der Arie des jungen Sextus: „Svegliatevi nel core“ („Herauf ihr Eumeniden“). Der Racheschwur des jugendlichen Sohnes. Erster Teil der Anruf an die Eumeniden, die Göttinnen der Rache, voll Pathos und wilder Erregung; im Ton nahe verwandt mit Cäsars Arie, als ob der Jüngling unbewußt unter der Nachwirkung des großen Mannes stehe. Mittelsatz ein mildes, elysisches Es-dur-Largo mit Flöten: „Manen des heiligen Vaters, ihr schwebet mir zu Häupten“.

Die Farbe wechselt. Die Prinzessin Cleopatra im Gespräch mit ihrem Vertrauten Nirenus. Sie will zu Cäsar gehen; es reizt sie, den Herrn der Welt zu umgarnen, ihre Reize zu erproben, sich den Thron Ägyptens zu sichern, den ihr Bruder Ptolemäus widerrechtlich ihr entreißen möchte. Ptolemäus, der Gewaltmensch, tritt plötzlich ein, droht der Schwester, höhnt sie. Ungemein bezeichnend für Cleopatra ihre erste Arie: „Non disperar; chi sa?“ Ein graziöses, kapriziöses E-dur, leicht dahinschreitend, mit kleinen nervösen Pralltrillern. Ptolemäus erhält von Achilla Bericht über Cäsars Entrüstung. Achillas rät ihm, Cäsar in das Königsschloß einzuladen und beim Fest zu ermorden. Als Preis verlangt Achilla die Witwe des Pompejus, Cornelia, für sich. Ptolemäus schwelgt schon im Vorgefühl der Rache in seiner Es-dur-Arie: „L'empio, sleale“ („Falle, Verräter, Verbrecher“). Ein Gesang von einer wilden, barbarischen Kraft in Rhythmen, melodischer Linie, realistischen, wie Hohnlachen und Wut klingenden Koloraturen. Auch dies mächtige Stück in wohlerwogenem musikalischen Gegensatz zu Cleopatras vorhergehendem faszinierendem Solo und zu dem folgenden arioso Cäsars: „Alma del gran Pompeo“

(„Manen des großen Pompejus“). Cäsar vor Pompejus’ Grabmal, dem toten Rivalen die letzte Ehre erweisend, in Betrachtungen versunken über die Nichtigkeit des menschlichen Lebens. Eines jener großartigen ariosi, die in Händels Partituren bisweilen so erlesene Wirkung tun. In der gemäß Händels Ästhetik „transzendentalen“ Tonart gis-moll, in Deklamation, Melodik, Harmonik von erhabener Weihe. Gis-moll, E-dur, es-moll, f-moll, as-moll sind Pfeiler, zwischen denen die Harmonik sich spannt. Cleopatra, als Frau aus dem Volk gekleidet, tritt Cäsar in den Weg, fällt vor ihm zu Boden, erbittet seine Hilfe gegen des Ptolemäus Gewalttätigkeit, sich selbst ausgebend als Cleopatras Dienerin Lydia. Cäsar, leicht entzündlich, ist von den Reizen der jungen Frau sofort hingerissen und verspricht ihr zu helfen. In seiner E-dur-Arie: „Non è si vago e bello“ („Von erster Morgenhelle“) spricht sich sein Entzücken in Tönen von wahrhaft hinreißender Frische und strahlender Schönheit aus. Cleopatra triumphiert. Ihre Arie: „Tutto può donna vezzosa“ von jener für Cleopatra bezeichnenden geschmeidigen Grazie, hell jubelnd und doch fein und zart. Während Cleopatra im Begriffe ist, den Urnenhain zu verlassen, erscheint Cornelia mit Sextus, um an der Urne des teuren Toten die Andacht zu verrichten. In der Nähe verborgen belauscht Cleopatra den Monolog der Cornelia: „Nel tuo seno, amico sasso“ („Quellt, o Tränen!“). Wiederum ein arioso von äußerster Plastik des Ausdrucks. Die punktierte $\frac{1}{16}$-Figur der Begleitung zweifellos ein stilisiertes Schluchzen; auch die Vorstellung quellender Tränen wirkt mit. Unter den Waffen am Sockel der Urne bemerkt Cornelia ein Schwert, zieht es heraus, laut rufend, es sei bestimmt, Ptolemäus zu töten. Sextus nimmt die Rache als sein Sohnesvorrecht für sich in Anspruch. Doch wie fände man Einlaß bei Ptolemäus? Die Antwort gibt Cleopatra, aus ihrem Versteck hervortretend. Sie erbietet sich, Sextus’ Rachewerk zu begünstigen. Sextus’ Es-dur-Larghetto: „Cara speme“ („Schon umfängt mich goldenes Hoffen“) von tröstlichem Ton. Auch Cleopatra winkt Erfüllung ihres Rachewerks an Ptolemäus, und in ihrer B-dur-Arie: „Tu la mia stella sei“ („Hast du mich ganz berauscht“) gibt sie sich einem geradezu ekstatischen Wonnerausch hin, in Tanzrhythmen von hinreißendem Schwung. Auch hier ist

die Koloratur im Affekt dem Charakter des Stückes aufs feinste angepaßt, als lockendes Jauchzen.

Szenenwechsel. Festsaal bei Ptolemäus. Cäsar von Ptolemäus festlich empfangen, merkt sofort die gleißnerische Freundlichkeit der Gastgeber, wird mißtrauisch und ist auf seiner Hut. In dieser Stimmung singt er seine F-dur-Arie: „Va tacito e nascoso“ („Da seh' ich einen Jägersmann“). Mit überlegener Ironie vergleicht er Ptolemäus einem Jäger, der das Wild beschleicht. Händel macht eine köstliche Jagdmusik: Horn und Geige in kanonischer Nachahmung schleichen gleichsam den Spuren des Basses nach. Das obligate Horn vollführt Wunder an suggestivem Klang, mit dem Gesang wetteifernd, der wiederum sich dem Horncharakter vorsätzlich anpaßt. Ein Meisterstück geistvoller Musik, das Malerische mit dem Unheimlichen phantastisch mischend. Das Jagdspiel geht von der Musik zwanglos in die Aktion über, und zu den Klängen dieses Jägerstückes gruppieren sich Römer und Ägypter, vorsichtig schleichend und tappend auf der Bühne zu zwei in Haltung und Miene wortlos feindlichen Gruppen. Durch Cleopatra hat auch Cornelia mit Sextus Eingang gefunden. Sextus tritt unverzüglich dem Ptolemäus entgegen, fordert ihn zum sofortigen Zweikampf auf, wird aber auf einen Wink des ägyptischen Machthabers von den Wachen ergriffen und als Gefangener abgeführt; Cornelia wird dem Serail zugeteilt. Achilla macht der Cornelia das Anerbieten, sie und ihren Sohn zu befreien, wenn sie seine Gattin werden will. Sie weist ihn entrüstet ab. Nochmals versucht es Achilla mit schmeichlerischer Werbung. Seine d-moll-Arie: „Tu sei il cor di questo core“ ist ein rauhes Liebeslied, das in dem versuchten Ton der Zärtlichkeit die Drohung nicht verbergen kann. Den Akt beschließt das Duett, mit dem Cornelia und Sextus voneinander Abschied nehmen: „Son nata a lagrimar“ („Für Not und Leid gemacht“). Es belegt die unerschöpfliche Fülle und Mannigfaltigkeit der Sizilianen bei Händel mit einem elegischen Stück von besonderer Schönheit.

Den zweiten Akt eröffnet eine Festmusik ganz besonderen Gepräges. Cäsar wird zu Cleopatra geführt oder vielmehr zur schönen „Lydia“, in die er sich verliebt hat, in Erwartung eines flüchtigen Abenteuers. Er findet sich beim Königspalast in einem

Zedernhain in der wollüstig lauen, sternklaren ägyptischen Nacht. Den Blick des Erstaunten fesselt eine Pantomime: der Parnaß, mit der Tugend und den neun Musen, mit einer „Sphärenmusik“: „Cieli, e qual delle sfere scende armonico suon che mi rapisce“. Für diese Sinfonie hat Händel einen besonderen instrumentalen Aufwand gemacht. Ein Doppelorchester spielt: Oboen, Fagotte, Streichquartett, Harfe, Gambe, Teorba, Cembalo im ersten Streichquartett mit Oboen im zweiten Orchester. Offenbar hat Händel hier ein exotisches Kolorit geben wollen, und in der Tat ist die Absicht durchaus gelungen. Zu den Klängen der Sinfonie singt Cleopatra eine verführerisch schmeichlerische Melodie: „V' adoro pupille“ („Es blaut die Nacht“), die mit sordinierten Streichern den Klang noch raffinierter färbt. Von Nireno zu Lydia weitergeführt, singt der bezauberte und verliebte Cäsar sein: „Se in fiorito ameno prato“, ein köstliches G-dur-Idyll voll Wiesenduft und Vogelsang, leicht dahinschwebend.

Szenenwechsel. Garten des Serails; Cornelia als Gärtnerin mit kleinen Fesseln an den Händen. Sie singt eine melancholische d-moll-Weise: „Deh piangete“ („Hört ihr Augen auf zu weinen“), eines jener nur von continuo begleiteten ariosi, in die Händel eine kleine Welt von Empfindung zu legen wußte. Achilla nähert sich der Betrübten, sie flieht vor ihm. Die Fliehende begegnet Ptolemäus. Achilla wird von Ptolemäus fortgeschickt, der selbst von Cornelias Schönheit ganz berauscht ist. Widerwillig abtretend singt Achilla seine G-dur-Arie: „Se a mei non sei crudele“, wiederum ein wenig verführerisches Liebeslied in seiner ungeschlachten Rauheit. Nun bringt auch Ptolemäus der schönen Römerin seine Huldigung dar. Die Widerstrebende sucht er durch Drohung niederzubeugen. Seine C-dur-Arie: „Si spietata, il tuo rigore“ („Der Gewalt sollst du dich beugen“), ein Kraftstück brutal-barbarischer Begierde, in Rhythmen und Koloraturen eine ungezähmte wilde Brunst und Wut elementar äußernd. Ptolemäus ist fortgegangen. Cornelia in dumpfer Verzweiflung will sich von der Mauer des Serails herabstürzen. Ihr Sohn Sextus kommt gerade noch zurecht, sie zurückzuhalten. Er ist durch Cleopatra und Nireno befreit worden, um sein Rachewerk an Ptolemäus zu vollbringen. Nireno verspricht seine weitere Hilfe. Diese Wendung

der Dinge begrüßt Cornelia, befreit aufatmend mit der F-dur-Arie: „Cessa omai di sospirare“. Eine freundliche Melodie, mit ihren dreitaktigen Phrasen von feinem rhythmischem Reiz, in ihrer „Kultur“ das völlige Gegenstück zu der vorangegangenen wild-brutalen Arie des Ptolemäus, aber auch musikalisch wirksam sich gegensätzlich abhebend von der folgenden c-moll-Arie des Sextus: „L' angue offeso mai riposa“ („Darf ich ruhen, darf ich rasten“). Ein Prachtstück im Ausbruch jugendlich ungestümer Tatkraft. Die deutsche Übersetzung Oskar Hagens zerstört die malerisch bildhafte Kraft des Stückes, das Händel geschrieben hat auf die Vorstellung „der gereizten Schlange, die nicht ruht, bis sie ihr Gift in das Blut ihres Feindes gespritzt hat“. Die Figuren der Orchesterbegleitung, der Gesangskoloraturen geben das Bild der sich windenden, ringelnden, bäumenden, vor Wut zischenden Schlange sehr realistisch wieder. Hinter dieser Tonmalerei, die symbolisch zu verstehen ist, steckt noch der zweite, gefühlsmäßige Ausdruck derselben Töne (Händel strebt oft solch einen doppelten Ausdruck derselben Musik an), und man hat von dem Stück auch einen starken Eindruck, wenn man es nur gefühlsmäßig auffaßt. Dr. Hagen ist in seiner vorsätzlichen Beschränkung auf das Gefühlsmäßige in Übereinstimmung mit der gegenwärtigen Auffassung der musikalischen Kunst überhaupt. Wer aber Händels Kunst und seine ästhetische Vorstellungsweise voll begreifen will, darf der malerisch-symbolischen Ausdeutung sich nicht entziehen.

Wieder Szenenwechsel. Cleopatra erwartet voll Spannung und Sehnsucht Cäsars Ankunft. Ihre A-dur-Arie: „Venere bella“ ein Anruf an Venus, ihr alle Reize der Liebe zu leihen. Ein entzückendes Menuett, Gesang und Geige im lebhaftesten melodischen Austausch, die Melodie von jener Breite, die Händels Geheimnis ist. Man betrachte z. B. vor dem Abschluß des ersten Teils die meisterhafte Art, wie die volle A-dur-Kadenz immer wieder hinausgeschoben ist (Takt 53—79). Cäsar erscheint. Cleopatra stellt sich schlafend. Cäsar nähert sich, erweckt die Schlummernde mit zärtlichen Worten. Das Schäferstündchen wird gestört durch die plötzliche Warnung des Römers Curio: man verfolge Cäsar, suche ihn zu ermorden. Eine höchst eindringliche, bewegte Szene, die wohlgemerkt (nach italienischer Opernart) im raschesten

secco-Rezitativ sich abspielt. Cäsar ist sofort wieder Held; Cleopatra voll Angst und Zärtlichkeit. Sie gibt sich als Cleopatra zu erkennen, stürzt hinweg, um Hilfe zu holen. Cäsar, verwundert über das Abenteuer, überdenkt die Gefahr seiner Lage. Eiligst kehrt Cleopatra zurück, sie kann nicht mehr helfen und ruft Cäsar verzweifelt das Wort Flucht zu. Aber Cäsar verliert seine Ruhe, seinen Mut nicht. Das Schwert ziehend erwartet er seine Feinde. Wer erkennen will, welch starkes, dramatisches Ausdrucksmittel das einfache secco-Rezitativ bei Händel ist, der studiere diese bewundernswerte Szene Takt für Takt, Akkord für Akkord. Ganz furchtloser Soldat, singt Cäsar seine mächtige B-dur-Arie: „Al lampo dell' armi“ („Ein Ritter in Waffen verteidigt sein Leben“), ein Stück von flammendem Mut, hinreißendem Temperament. Dem Schluß ist ein besonderes Glanzlicht aufgesetzt durch den in das Schlußritornell hineinschallenden Ruf der Mörder: „Cäsar sterbe!“ Cleopatras accompagnato: „Che sento, oh Dio!“ („Sie töten ihn, o Himmel“) dieser starken Szene würdig. Hier mischen sich die Affekte: Stolz der rachedurstigen Königin und Angst des liebenden Weibes. Von g-moll bis nach Cis-dur schweifen die Akkorde dieses merkwürdigen Rezitativs, dann setzt Cleopatras fis-moll-Arie ein: „Se pietà di me non dissenti“ („Breite aus die gnädigen Hände“). Diese flehentliche Bitte der Liebenden an die Gottheit um das Leben des Geliebten gehört zu den Stücken allerersten Ranges in der gesamten Musik. Man übertreibt nicht, wenn man diese Arie als gleichwertig den berühmten Präludien in es-moll und b-moll aus dem Wohltemperierten Klavier zur Seite stellt, mit denen sie im ergreifenden Ausdruck angstvoller Bitte, in den Feinheiten der Harmonik vieles gemeinsam hat. Ein zweistimmiges, duettierendes melodisches Gefüge der Stimme und Violine, vom einfachen Hintergrund wiederholte Akkorde der anderen Streicher und des cembalo sich in wirksamer Zeichnung abhebend. In dem Ritornell nimmt ein melodieführendes obligates Fagott die Stelle des pausierenden Gesanges ein. Man betrachte z. B., Takt 24—32, die Art, wie die erwartete fis-moll-Kadenz kunstvoll zurückgehalten wird, durch Trugschluß, chromatisch aufsteigende Bässe (Takt 27), die schmerzvoll sich windende, von Schreien zu Seufzern ersterbende Koloratur, der die

Geige so ausdrucksvoll sekundiert! Die Geigenfigur das ganze Stück hindurch wie die Geste flehentlich erhobener Hände. Auch der Mittelsatz voll erlesener, harmonischer Feinheiten, zumal in den Takten 42—48. Der Übergang von E-dur über A-dur, d-moll, B-dur, E-dur V7, a-moll, H-dur, Gis-dur, cis-moll, mit der wundervollen Kadenzkoloratur.

Szenenwechsel. Zimmer im Serail. Ptolemäus bei seinen Buhlweibern, unter ihnen Cornelia. Ptolemäus D-dur-Arioso: „Belle dee" („Eilt zum Tanze") wäre nicht unpassend mit einem entsprechenden Tanz zu verbinden, für den die punktierten Rhythmen der Begleitung sprechen. Der gewaltsame Zwingherr fühlt sich behaglich, vergißt sein Mißtrauen, legt die Waffe ab. Cornelia gibt ein Zeichen, plötzlich stürmt Sextus herein. Sein Versuch, Ptolemäus mit dem Schwert zu treffen, wird durch Achilla vereitelt, der die Kunde bringt, Cäsar sei dem ihm zugedachten Angriff entflohen, habe sich vom Balkon des Schlosses ins Meer gestürzt und sei ertrunken. Cleopatra habe die Römer alarmiert und führe sie zum Angriff auf Ptolemäus heran. Achilla verlangt den ihm versprochenen Preis, Cornelia. Ptolemäus, der Cornelia für sich selbst behalten will, weist ihn barsch zurück. Den Römern entgegenzutreten, geht Ptolemäus ab, Achilla als seinen Feind zurücklassend. Cornelia und Sextus bleiben schließlich allein zurück in Bestürzung über Cäsars vermeintlichen Tod und die mißglückte Rache. Sextus beschließt den Akt mit der großzügigen e-moll-Arie: „L' aure che spira tiranno", die den Affekt des Zorns, der Empörung, des aufflammenden Rachegefühls stark ausdrückt in kriegerisch scharfen Rhythmen, in den aufwärtsstürmenden Figuren (besonders Takt 11—14, 19—24, 44—47 usw.).

Dritter Akt. Achilla mit Soldaten in einem Wäldchen bei Alexandria. Er will zu Cleopatra übergehen; in seiner B-dur-Arie: „Dal fulgor di questa spada" schwört er Ptolemäus Rache. Ein kraftvolles, energisch bewegtes Baßstück. Eine rauschende D-dur-sinfonia weist auf den Kampf zwischen den Truppen der Cleopatra und des Ptolemäus hin, der schließlich Sieger bleibt. Cleopatra in Fesseln wird als seine Gefangene herbeigeführt. Haßerfüllte Auseinandersetzung zwischen beiden im geschmeidigen, jedem Wort- und Gefühlsakzent fügsamen secco-Rezitativ. Die

Wonne des Triumphs, der Rache kostet Ptolemäus bis zur Neige aus in seiner e-moll-Arie: „Domerò la tua fierezza". Ihre in großen Sprüngen sich eckig bewegenden Töne wie unbehauene Kloben, die hohen Töne herausgeschrien, die Koloraturen wie vor Wut bebend: man meint den stiernackigen, zornfunkelnden, kraftstrotzenden barbarischen Riesen leibhaftig vor sich zu sehen. Diesem elementaren e-moll-Ausbruch „Allegro e staccato" gegenübergestellt ist unmittelbar darauf Cleopatras E-dur-Largo: „Piangerò la sorte mia" („Weine nur"), das die an allem verzweifelnde Prinzessin ganz gebrochen vor sich hinsingt. Die Flöte, mit den Geigen Zwiesprache haltend, haucht leise Seufzer in den trauervollen Gesang. Der ganze erste Teil eine kleine Passacaglia mit freien Zwischenspielen, über das für diese Form traditionelle, absteigende Viertonmotiv der Bässe. Das auf den ersten Blick befremdliche E-dur erklärt sich als bei Händel fast typischer tonaler Ausdruck der Todessehnsucht. Die Händelisch „transzendentalen" Kreuztonarten cis-moll, H-dur, gis-moll treiben ihr „überirdisches" Wesen im Allegromittelsatz, in dem Cleopatra sich berauscht an der Vision, wie sie als Schatten aus dem Hades, wie eine Furie, ein Gespenst den gehaßten Ptolemäus peinigen wird. Eine phantastische Musik, die mit einfachen Mitteln: einer bewegten Begleitfigur der Celli, einer energisch profilierten akkordischen Geigenfigur, einem rastlos dahingehenden Baß, malerischer Gesangskoloratur, und prachtvoll hingesetzten Akzenten und Höhepunkten ihr Ziel völlig erreicht.

Szenenwechsel. Am Meeresstrand. Cäsar hat sich bei seinem Sprung ins Meer gerettet und erreicht schwimmend das Land. Eines der merkwürdigsten Stücke der ganzen älteren Opernliteratur breitet sich aus, Cäsars berühmtes arioso: „Dall ondoso periglio" („Aus der Brandung Gefahren"). Wiederum ein Stück Shakespeareschen Geistes, wie Cäsars Monolog an der Urne des Pompejus im ersten Akt. Das leise Murmeln der Meereswogen im Orchester durchzieht alle ariosen Partien dieses mit seinen 190 Takten auch dem Umfange nach mächtige Gesangstück. Aber nichts Spielerisch-Zierliches hier. Ein Hauch wie vom gewaltigen Ozean her durchweht diese Meditation. Die Musik reflektiert hier mit bewundernswerter Kraft die Empfindung der

dramatischen Szene. So saugt auch der ermattete, waffenlose, einsame Cäsar neuen Mut aus dem frischen Hauch des Meeres. Seine Gedanken springen hin und her, von der Rettung seines Lebens durch eigene Kraft zu seiner verzweifelten Lage, zu der holden Cleopatra, zu den Spuren des Kampfes, den Gefallenen auf dem Schlachtfelde, auf das er den Blick wirft. Allen wechselnden Stimmungen wird die Musik völlig gerecht. Rezitativische Partien wechseln wirkungsvoll ab mit den effektvollen ariosen Teilen. Während Cäsar in Betrachtung des Meeres noch versunken ist, treten Sextus und der tödlich verwundete Achilla auf. Achilla gibt Sextus eine letzte Botschaft an Cornelia mit, zieht einen Siegelring vom Finger und übergibt ihn Sextus. In der nächsten Höhle werde Sextus eine Schar Bewaffneter finden, die ihm gehorchen werden, wenn er den Ring zeigt. Achilla stirbt. Cäsar, der abseits gelauscht hat, tritt plötzlich vor, ergreift den Ring; kraftvoll und entschieden nutzt er den Wink des Schicksals. Seine C-dur-Arie: „Quel torrente che cade dal monte" („Als des Wasserfalls schäumende Wogen") ein glänzendes Stück, durchbraust von einer $\frac{1}{16}$-Figur, die das Bild des tosenden Wasserfalls malt, der zu Tale stürzt und alle Hindernisse zermalmt, und die gleichzeitig den heldenhaften Affekt des kühnen Mannes hinreißend ausdrückt. Der zurückgebliebene Sextus schöpft wieder neuen Mut, wie seine energische g-moll-Arie: „La giustizia ha già sull' arco pronto strale" ausweist. Die Begleitung malt in der äußeren Form der Notenzeichen, der Geigenarpeggien das Bild des gespannten Bogens, von dem der Pfeil abgeschnellt wird.

Szenenwechsel. Die gefangene Cleopatra. Ihre Anrede an die treuen Dienerinnen wieder eines der großartigen ariosi der Cäsar-Partitur: „Voi che me fiede ancelle" („Ach ihr getreuen Mädchen"). Draußen erhebt sich Waffenlärm, Cäsar erzwingt sich mit seinen Soldaten den Zugang. Cleopatra außer sich vor freudigem Schreck. Cäsar verspricht in machtvoller Anrede, ihr die Krone Ägyptens zu erstreiten. Cleopatras E-dur-Arie: „Da tempeste il legno infranto" („Heil und sicher kam mein Nachen") wie ein Rausch des Jubels gesungen, mit ekstatischen Koloraturen.

Wieder Szenenwechsel. Ptolemäus bedrängt mit seiner Werbung Cornelia. Sextus stürmt in das Gemach, kämpft mit Ptole-

mäus und tötet ihn. Folgt eine Jubelarie der Cornelia, D-dur: „Non hà più che temere“, ein treffender Ausdruck der Erlösung von schwerer Pein.

Die großartige Schlußszene spielt im Hafen von Alexandria. Festliches Gepränge, Cäsar, Cleopatra, Sextus, Cornelia, mit zahlreichem Gefolge. Aufzüge zu einer Marschmusik; eine glänzende sinfonia mit Hörnern und Trompeten mag passend für irgendeine pantomimische Darstellung verwendet werden. Huldigung an Cäsar, Krönung der Cleopatra. Ein in weichen melodischen Linien sich prächtig ausbreitendes Duett von Cleopatra und Cäsar: „Caro, bella!“ („Starker! Schönste!“) nutzt ein älteres Kammerduett Händels. Der Schlußchor: „Ritorno omai nel nostro core“ („Bring' wieder Freud'“) würdevoll, von gelassener Freudigkeit, zu glänzendem Gipfelpunkt gesteigert, mit zartem Duett-Intermezzo krönt die großartige Partitur. Händels Handschrift verzeichnet bei diesem Chor die Liste seiner Sänger: Cuzzoni, Durastante, Robinson, Senesino, Berenstadt, Bigongi, Boschi, Le Guare. Der Anhang zu Chrysanders Neudruck verzeichnet eine Reihe von Varianten, transponierten und ganz neu hinzugefügten Arien für spätere Wiederholungen der Oper, Stücke, die jedoch bei dem außerordentlichen Wert der ersten Fassung der Partitur kaum stark ins Gewicht fallen.

* * *

Mit dem Julius Cäsar hat Dr. Oskar Hagen bei den Göttinger Händel-Festspielen einen besonders starken Erfolg errungen. Sein im Petersschen Verlag in Leipzig kürzlich erschienener Klavierauszug ermöglicht eine genaue Nachprüfung der Hagenschen Einrichtung. Sie weicht vom Original nicht unbeträchtlich ab, indem sie eine erhebliche Anzahl Arien streicht, Szenen umstellt. Rücksicht auf die vom heutigen Theaterbetrieb bedingten Einschränkungen sind natürlich maßgebend gewesen. Wer die Originalpartitur genau kennt, wird eine Reihe prächtiger Stücke nur ungern in der neuen Fassung vermissen. Am stärksten ist durch Eingriffe der zweite Akt verändert. Die volle Hälfte der Arien fehlt. Durch Umgruppierung der Szenen und durch die fehlenden Arien wird Händels durchdachtes Gefüge der mit-

einander in Beziehung gesetzten Arien geschädigt, die Architektur des Aktes völlig verändert, werden die Gegensätze geschwächt oder beseitigt. Sieht man ab von diesen in der Gegenwart vielleicht kaum zu vermeidenden Zugeständnissen an den Geschmack der Zeit, so verdient Hagens Bearbeitung besondere Hochschätzung wegen ihrer musikalischen Vorzüge, der glücklichen Lösung des Generalbaßproblems, der wirksamen szenischen Einrichtung, der feinsinnigen deutschen Übersetzung, der stilvollen Art im allgemeinen.

Der außerordentliche Eindruck, der von dieser Göttinger Aufführung ausging, ist zu beträchtlichem Teile auch Dr. Hagens Helfern zu verdanken, von denen die hervorragendsten sich einen Platz in der Händel-Literatur verdient haben: Die Gesangssolisten Thyra Hagen-Leisner, Eleanor Reynolds, Wilhelm Guttmann, Georg A. Walter, Bruno Bergmann, der Cembalist Dr. V. E. Wolff, der Spielleiter Dr. Niedecken-Gebhardt, der Schöpfer der Bühnenbilder und Trachten, Prof. Paul Thiersch.

TAMERLANO (1724)

Diese Oper gehört zu den vorzüglichsten Leistungen Händels. Der bewährte Nicola Haym hat Händel hier ein Textbuch geliefert, das theatralisch von starker Wirksamkeit ist und Händel die willkommene Gelegenheit bot, große, heftige Leidenschaften, aufregende Geschehnisse musikalisch zu behandeln. Die typische Verknüpfung von Staatsaktion, Liebesgeschichten und Intrige ist zwar beibehalten, doch mit einem gewissen großen Wurf, einer wohlerwogenen dramatischen Konstruktion und einer besonderen Lebhaftigkeit und Stärke der Gefühlsäußerung kommt der Librettist den dramatischen Ansprüchen selbst unserer Zeit beträchtlich entgegen.

Tragische Hauptperson ist Bajazet, der Türkenkaiser. Als Gefangener seines Todfeindes, des Tatarenherrschers Tamerlan, erhält er das Angebot der Freiheit. Bajazets Tochter Asteria hat bei Tamerlan um Schonung für den Vater gebeten, und Tamerlan, in das schöne Mädchen verliebt, hat ihrem Flehen nachgegeben,

um ihre Gunst zu gewinnen. Nun ist aber Tamerlan im Begriffe gewesen, sich mit der ihm noch unbekannten Prinzessin von Trapezunt Irene zu verloben, und Asteria ist schon dem Griechenfürsten Andronico, Tamerlans Verbündetem, versprochen. Daraus ergeben sich die dramatischen Verwicklungen. Andronico wird zum Feinde Tamerlans, den er als Räuber der Geliebten fürchtet. Tamerlan versucht einen Tauschhandel, indem er Irene dem Andronico abtritt, der dafür Bajazet und Asteria bewegen soll, Tamerlans Wünsche zu erfüllen. Bajazet, außer sich vor Empörung, weist das Ansinnen Tamerlans als ehrlos von sich, Asteria jedoch, die sich von Andronico verraten glaubt, hat Neigung, sich Tamerlan zu fügen. Mancherlei Intrigen zwischen Andronico, Irene, Tamerlan verwickeln die Handlung noch mehr. Andronico ist schließlich entschlossen, Tamerlan und sich selbst zu töten. Bajazet tritt stolz und kühn vor Tamerlan und Asteria, stellt sie zur Rede, verleugnet die Tochter Asteria, die in einer sehr starken Szene sich schließlich auf die Seite des von Tamerlan aufs äußerste gedemütigten Vaters stellt. Tamerlan in höchster Wut läßt beide gefangen setzen. Im Kerker gibt Bajazet der Tochter Gift, als letztes Mittel, der Schande zu entgehen. Noch einmal versucht Tamerlan, Asteria zu besänftigen. Andronico gibt sich dem Tamerlan als Rivale, als Liebhaber Asterias zu erkennen. Asteria bittet auf den Knien Tamerlan um Schonung des Vaters. Schließlich nimmt Bajazet das Gift und stirbt, unversöhnt dem Feinde fluchend, die Tochter auffordernd, ihm in den Tod zu folgen. Tamerlan, erschüttert durch den Tod Bajazets, erkennt die seelische Größe seines Feindes schließlich an und gibt Andronico und Asteria zusammen, für sich selbst Irene gewinnend.

Der Tamerlan nimmt in mancher Hinsicht schon den sogenannten Gluckschen Stil in erstaunlicher Weise vorweg. Dies zeigt sich zumal in der Partie des Bajazet. Schon die Anfangsszene erweist diese großzügige, pathetisch und scharf pointierte Deklamation der Phrasen im ersten Ritornell, mit seinen unisoni, seinen herrischen Gebärden, den lauten Rufen, durch Pausen getrennt, der Abwechslung zwischen forte und piano. So kommt auch im Instrumentalen jene spannende Rezitierweise (entgegengesetzt der singbaren Weise als sprechende Musik) zustande, die

von Gluck auf Beethoven und Wagner sich vererbt hat. Höchst eindringlich begleitet diese Musik Bajazets erstes Auftreten, als Andronico ihm die Freiheit in Aussicht stellt, im Auftrage Tamerlans. Der stolze, unbeugsame Hasser Bajazet lehnt es ab, dem Feinde Dank zu schulden. Seine Arie: „Forte e lieto a morte andrei" gibt seinen Gemütszustand packend wieder. Als Ausdruckselemente entschiedene, weite Intervallsprünge, ein gleichmäßig fester, männlicher, heroischer Rhythmus, das klar bestimmte C-dur, kleine, wie vor Trotz knirschende Trillerfiguren in den Geigen. Weichere Regungen, beim Gedanken an die Tochter, mit glücklicher Kontrastwirkung eingemischt, in den geschmeidigen piano-Figuren der Geigen Takt 4, 9, 10, 14, 15, 18—20 usw. Auch die farbige Harmonik und reiche Modulation jener Stellen dienen diesem Zweck. Auch Bajazets zweite Arie: „Ciel e terra armi di sdegno" atmet die stolze Verachtung des mächtigen Feindes. Wiederum gibt Bajazet schärfsten ablehnenden Bescheid für sich selbst und die Tochter. Die Textworte: „Morrò invitto e sarò forte" („Unbesiegt werde ich sterben und stark werde ich sein") sind das Kennwort der starren, unbeugsamen Musik, mit ihren energiegeschwellten Sprüngen, ihren in großem Bogen emporgeschleuderten Koloraturen (Takt 18—20, 31—34). Als Bajazet erfährt, daß die Tochter Miene mache, als Tamerlans Gattin den Thron zu besteigen, singt er die Arie: „A suoi piedi padre esangue la superba mi vedra", in der er der Tochter die nicht leere, später erfüllte Drohung entgegenschleudert, sie werde den Vater entseelt zu ihren Füßen sehen. Dies höchst merkwürdige, durchaus geniale Stück hat die Fülle Gluckscher, ja sogar schon Beethovenscher Züge in der kühnen, weitausgreifenden Führung der melodischen Linie, in der erstaunlich freizügigen chromatischen Harmonik. Die Violine zieht weite, phantastisch ausgreifende Linien über der eckigen Solostimme. Man betrachte z. B. die Takte 8—10, 32—34, wo die Violine arpeggierend über dem Orgelpunkt D aufsteigt in den Tönen a, d, f, b, d, gis, die Akkorde d-moll, B-dur und b, d, gis ineinander kettend, und die schrille Dissonanz a, b, gis dem Ohr gellend einhämmert. Prachtvolle Koloraturwirkungen im Sinne eines stilisierten elementaren Stöhnens, Wutgebrülls gleichsam in den Takten 73—76, 90—98. Im Mittelsatz gibt der

Gedanke an Furcht und Mitleid (pieta o timor) Anlaß zu eindringlichen, Bachisch anmutenden chromatischen Rückungen. Kaum minder stark im dritten Akt Bajazets: „Empio per forti guerra". Asteria hat in Tamerlans Becher Gift geschüttet. Als er trinken will, warnt ihn Irene, und mißtrauisch geworden verlangt Tamerlan nun, daß Asterias Vater Bajazet oder ihr Liebhaber Andronico den Trunk vorher koste. Um dies zu verhüten, will Asteria selbst den Becher trinken, wird aber von Andronico gehindert. Tamerlan läßt Asteria von seinen Soldaten abführen, und Bajazet, der die Tochter rettungslos verloren glaubt, singt nun in Schmerz und trotzigem Stolz diese Verwünschung Tamerlans, ein Stück von gewaltigem Pathos, durchaus Gluckisch in der Ausdruckskraft seiner Deklamation schon im Ritornell. Nichts mehr von generalbaßmäßiger Haltung hier, sondern eine in gewählten Harmonien packender Farbe, in machtvollen unisono-Passagen, in aufregenden Rhythmen homophon deklamierte Orchesterbegleitung. Noch erstaunlicher die Schlußszenen, die im wesentlichen von Bajazet beherrscht werden. Hier ist schon völlig ausgeprägter Finalcharakter durch breite Strecken von arioso mit Rezitativ und accompagnato untermischt, Rhythmen, Taktarten, Tempi, Motive häufig wechselnd, alles in eins geschweißt, nicht in abgeschlossene Arien wie gewöhnlich abgeteilt. Bajazet vergiftet sich und nimmt sterbend Abschied von der Welt, den Feind verwünschend, die Tochter zärtlich tröstend. Es wird in der gesamten späteren musikdramatischen Literatur wenig Stellen geben, die an dramatischer Kraft und packendem Eindruck sich mit diesem Händelschen Finale vergleichen ließen, und in der früheren oder zeitgenössischen Oper wird kaum ein ebenbürtiges Seitenstück zu finden sein. Aus diesem freien, ungehemmten Spiel der wechselnden Affekte heben sich wie Inseln im bewegten Wasser zwei lyrische Strecken in ruhsamer Ausbreitung des Affekts heraus: Bajazets zarter, rührender Abschied von der Tochter, im tragischen f-moll, mit Ausweichungen nach Ces-dur, Fes-dur, b-moll, es-moll, — und Asterias ergreifender Klagegesang: „Padre amato" in dem schattenhaften fis-moll, mit der beredten, von flehentlichen Akzenten durchsetzten obligaten Geige, dem wild erregten, rezitierenden Mittelsatz, und der packen-

den accompagnato-Einleitung: „Mira mi“. Bajazets Szene ist auch harmonisch ein Meisterstück. Plötzliche Rückungen in ferne Tonarten tun hier des öfteren stärkste Wirkung, so z. B. die nach F-dur und A-dur einsetzende langsame Fis-dur-Episode: „Si figlia io moro“, die ebenso unerwartet nach b-moll und f-moll ausbiegt, über g-moll, H-dur nach e-moll hin sich verliert. Weiterhin der aufregende Racheruf Bajazets an die Furien, mit den charakteristisch bewegten auf- und abwärtsjagenden Skalen im Orchester, dem stockenden, im Flüstern des Sterbenden verhauchenden Schluß. Mit genialer Kraft hat Händel hier musikalisch begreiflich und überzeugend gemacht, daß selbst der wilde und grausame Tamerlan gerührt wird, in sich geht und sein Unrecht wieder gutzumachen sucht. So wird der befreiende, versöhnliche Ausgang vorbereitet, der für die Händel-Oper ein stilistisches Gesetz ist, das nie durchbrochen wird. Tamerlan und Andronico singen das F-dur-Duett: „Coronata di giglie e di rose“, das in den Ziergängen der Geigen gleichsam die Girlanden von Rosen und Lilien in Grazie schwebend ausbreitet, und der prachtvolle Schlußchor: „D'atra notte“ läßt die ernst-milde Stimmung der Versöhnung feierlich ausschwingen. „Unter den Totenkerzen, die Lachesis entzündet hat, leuchtet schon Amors Fackel hervor.“

Auch der zweite Akt findet mit einer großgedachten, musikalisch-architektonischen Idee seinen Abschluß. Diesmal handelt es sich nicht um große dramatisch-rezitierte ariosi, sondern um einen weiträumigen Aufbau von arienartigen Stücken, deren Aufeinanderfolge und Abwechslung für den Hörer genial motiviert ist durch die zwischen die einzelnen Arien dreimal eingeschobene kurze rezitativische Frage der Asteria: „Sag mir, Vater, bin ich noch eine unwürdige Tochter?“ — „Sag, Andronico, bin ich eine ungetreue Verlobte?“ — „Sag, Freundin, bin ich ein hochmütiges Weib?“, worauf dann jedesmal die angeredete Person mit einer kurzen Arie antwortet und abgeht, bis schließlich Asteria allein mit der großzügigen, prachtvoll sich ausbreitenden Arie: „Se potessi un di placare“ den Akt abschließt. Von der dramatischen Explosion des Terzetts ist so der Übergang gewonnen zu dem in zuversichtlicher Hoffnung abklingenden

Schluß. Die packende Szene wird eingeleitet durch jenes erstaunliche Terzett: „Voglio stragi", in dem der vor Wut tobende Tamerlan als nicht einzuschüchternde Gegner Bajazet und Asteria vor sich findet. Eines der frühesten, gleichwohl meisterlichsten dramatischen Terzette, das der späteren Mozartschen Ensembleidee differenzierter Stimmungen, harmonisch in Eins gefaßt schon vorausgreift. Tamerlans erregter Rede steht die stolze, würdige, gelassene Abwehr der beiden anderen Partner höchst wirkungsvoll entgegen. Das Ganze meisterhaft geformt, ein Gegenstück im dramatischen Sinne zu dem ähnlich vollendeten, aber lyrisch gestimmten Terzett aus Acis und Galatea. Die spannende dramatische Situation findet hier ihre Lösung. Bajazet stellt die vermeintlich zum Feinde übergegangene Tochter zur Rede; seiner dringlichen Mahnung kann sie nicht widerstehen, wendet sich von Tamerlan ab, dem Vater wieder zu. Tamerlans Wut im Terzett wird nun verständlich. Asteria muß sich nun vor Bajazet, Andronico, Irene noch rechtfertigen, und dies geschieht im Finale des zweiten Aktes.

Tamerlan ist in seinen ersten Arien mehr als begehrlicher Liebhaber gezeichnet, denn als grausamer Tyrann, tritt überhaupt hinter Bajazet etwas zurück. In merkwürdiger Teilung sind dem tyrannischen, tätigen Bajazet die Rezitative vorbehalten, während die Arien ihn mehr passiv, in seinem wilden Wesen empfindsam abgedämpft zeigen, wohl als Vorbereitung für seinen seelischen Umschwung nach dem Versöhnlichen hinüber am Schluß.

Asterias Partie ist mit einer Überfülle schöner Musik ausgestattet. Mit der wehmutsvollen e-moll-Siziliane: „Se non mi vuol amar" führt sie sich ein, vertieft diese Stimmung der schmerzlichen Entsagung in dem kaum minder schönen h-moll-Larghetto: „Deh! lasciatemi il nemico", in der sich die Linien der Geige und Flöte und des Gesanges so weich, geschmeidig und ausdrucksvoll kreuzen. Zum heroischen Ton schwingt sich im dritten Akt Asterias Arie auf: „Cor di padre", ein Stück großen pathetischen Stils von wundervoll gesteigertem Aufbau und Schwung der Konturen. Ihr Charakterbild wird abgerundet durch das Duett mit Andronico: „Vivo in te" (das in seinem

elegischen e-moll-Klang das beglückende Bewußtsein der Liebe und den schmerzdurchzitterten Abschluß mit dem Leben wundervoll mischt), und den schon genannten ergreifenden Trauergesang „Padre amato", den die Tochter dem toten Vater nachsendet.

Gegenüber den orientalischen Kraftmenschen Bajazet und Tamerlan hält sich der „Grieche" Andronico in seiner Ausdrucksweise sehr kenntlich innerhalb gewisser Grenzen der Kultur. Alle seine Gesänge von gepflegter Schönheit der Melodik und der Form, auch im heftigen Affekt. Ein Meisterstück des belcanto seine Auftrittsarie „Bella Asteria"; von warmer Herzlichkeit durchglüht, mit dem Ausdruck eines wahren Edelmannes hingelegt. Von besonderem technischen Interesse die ausgeschriebene Gesangskadenz vor dem Ritornell. Ebenso nobel sein accompagnato: „Chi vide mai più sventurato amante?" mit der in breitem, melodischem Strom dahinfließenden Es-dur-Arie: „Benche mi sprezzi l'idol", die den ersten Akt so prächtig beschließt.

Irene schließlich hat in der schönen Siziliane: „Par che mi nasca in seno" eine hervorragende Nummer.

Der Tamerlan gehört zu den wenigen Opern des frühen 18. Jahrhunderts, die in voller Partitur gedruckt worden sind. Der Verleger Cluer in London veröffentlichte 1725 den Tamerlan, wie auch Giulio Cesare vollständig „in score, in English and Italian". Zehn „favorite songs" aus Tamerlan warf auch der Raubdrucker Walsh sofort auf den Markt.

In Karlsruhe wurde 1923 eine Aufführung des Tamerlan vorbereitet, über die sich der Bearbeiter Hermann Roth in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" April 1923 des näheren ausspricht. Er hat die so kühne wie wenig einleuchtende Idee, Händels sehr vortreffliches und sachgemäßes secco-Rezitativ (dessen Güte in Göttingen und vielen anderen Städten genügend erprobt ist) völlig zu streichen und durch Rezitative aus eigener Feder zu ersetzen. Auch tilgt er rücksichtslos eine Menge der wertvollsten Stücke, die angeblich „retardierend" wirken. Er geht dabei auf schlagenden theatralischen Effekt aus, mißversteht aber die Natur des Händelschen dramatischen Kunstwerks gründlich, indem er es der modernen Oper möglichst annähern möchte.

Man verdirbt Händels Kunst aber nur durch diese ängstlichen Kompromisse mit dem modernen Geschmack. Die Aufgabe ist umgekehrt, dem „modernen Geschmack“ Freude beizubringen an der großen, stilistisch in sich durchaus vollendeten Händelschen Opernkunst.

RODELINDA (1725)

Der Text von Nicola Haym behandelt eine Episode aus der langobardischen Geschichte. Die Handlung spielt in Mailand, im 6. Jahrhundert. Ein Hymnus auf die treue Gattenliebe, ein Vorwurf, den Händel mit besonderer Vorliebe in Oper und Oratorium des öfteren behandelt hat. Rodelinda, die langobardische Königin, erhält die Nachricht, daß ihr Gemahl, König Bertarich, seinem Feinde, dem Tyrannen Grimwald, unterlegen sei, und sowohl Thron wie Leben verloren habe. Rodelinda eröffnet die Oper mit einem Arioso: „Ho perduto il caro sposo“, einem Trauergesang nobelsten Gepräges, in c-moll, voll pathetischer Akzente, die sich mit dem Affekt stiller Trauer mischen. Grimwald begehrt Rodelinda. Seinen Antrag an die Witwe, mit ihm den Thron Bertarichs zu teilen, lehnt Rodelinda mit Entrüstung ab. Stolz, mit Trauer und Empörung gemischt, beherrschen ihre zweite g-moll-Arie: „L'empio rigor del fato“ („Ewig währt meine Treue“). Herzog Garibald, der Vertraute Grimwalds, gibt seinem Herrn den Rat, Gewalt anzuwenden gegen Rodelinda sowohl, wie auch gegen Hadwig, Bertarichs Schwester. Sie liebt Grimwald, und er möchte sich nun von ihr befreien, um Rodelinda zu erringen. Grimwald folgt diesem Rat und tritt sogleich Hadwig entgegen mit der B-dur-Arie: „Io già t'amai“ („Hab dich geliebt einst“), in der Hochmut, Gewaltsamkeit, spöttische Geringschätzung den Ton angeben. Hadwig bleibt in ihrer Entgegnung, an Garibald gerichtet, nichts schuldig. Zu ihren Füßen soll Grimwald vergebens um Verzeihung betteln. Die Empörung der beleidigten Frau lodert hoch auf in ihrer F-dur-Arie: „Lo farò“. Die gehämmerten Töne der Melodie und eine zornig grollende Koloratur machen das wohlgewählte thematische Material des charaktervollen Stückes aus. Garibald singt der abgehenden

Hadwig spöttisch, mit dämonischer Schadenfreude sein: „Di Cupido impiego i vanni“ nach („Leih mir Amor deine Flügel“). Die musikalische Darstellung holt sich ihre Motive von der Vorstellung des „Fliegens“ (Skalenfiguren in $\frac{1}{16}$) und des energischen Schreitens und Aufsteigens, gemäß der Textphrase: „Per salire al regal soglio“. Mit diesen beiden Gedanken wird das breit hingerollte, machtvoll gestaltete c-moll-Stück vollständig bestritten. Es charakterisiert den skrupellosen, leidenschaftlich ehrgeizigen Garibald treffend. — Szenenwechsel. Zypressenhain mit den Grabmälern der langobardischen Könige. Bertarich, der Totgesagte, aber noch Lebende, ist aus der Ferne heimlich zurückgekehrt und steht vor der seinem Andenken geweihten Urne: „Pompe vane di morte“. Mit Tönen eines Hamlet würdig greift dies elegische, die Nichtigkeit des menschlichen Lebens pessimistisch betrachtende accompagnato ans Herz. In breiten tonalen Flächen steigt die Melodik stufenweise abwärts. Die elegische Eingangssinfonia in g-moll, Bertarich die Inschrift seiner eigenen Urne lesend, im kühlen F-dur, das sich in ein warmflutendes, wunderbar aufhellendes E-dur wandelt, beim Beginn der Arie: „Dove sei, amato bene“. Die Sehnsucht nach der Gattin kommt in Tönen von ekstatischer Zartheit zum Ausdruck. Unolf, der alte treue Gefolgsmann Bertarichs, eilt herbei, erkennt seinen König, gibt ihm die nötigsten Aufklärungen. Viel Zeit bleibt nicht dazu, denn schon erscheint Rodelinda in Trauerkleidern, ihren Sohn, den kleinen Flavio, an der Hand, um das Grabdenkmal des Gatten zu besuchen. Bertarich, in der Nähe verborgen, hört ihre rührende Klage mit an. Dieser h-moll-Satz: „Ombre, piante, urne funeste“ ist ein Seitenstück zu Bertarichs „Pompe vane di morte“, aber frauenhaft umgefärbt, von milder Trauer umweht. Eine Flöte schwebt ohne Grundbaß, gleichsam wesenlos, als klänge in ihr die Seele des Verstorbenen über der in trauernden Schritten langsam dahinwallenden Melodie. Das ergreifende Stück klingt in ein accompagnato aus, in das Bertarich, der sich vor Rührung nicht mehr beherrschen kann, von Unolf mit Mühe zurückgehalten, seine Seufzer und leisen Rufe mischt. Garibald tritt auf. Von Grimwald gesandt, bringt er dessen Werbung noch einmal vor, im Falle der Weigerung Rodelinda schwer bedrohend.

Als Pfand reißt er ihr den Knaben von der Hand und stellt sie vor die Wahl: Grimwalds Hand und die Thronfolge für den Knaben, oder den Tod für sich selbst. In dieser Not weiß Rodelinda keinen anderen Ausweg, als sich zum Schein zu fügen. Bertarich in seinem Versteck erleidet Qualen bei diesem Auftritt. Rodelinda entläßt den grausam gewalttätigen Garibald mit der Versicherung, daß sein Leben verwirkt sei, sobald sie Königin an Grimwalds Seite sein werde. Diese Arie: „Morrai, si" („Dein Haupt fällt") von äußerster Energie der Empörung. E-dur, in großen Schritten, weit ausholenden Koloraturen, scharfen Akzenten, mit dem Ausdruck flammender Entrüstung. Rodelinda mit dem Knaben ab. Grimwald kommt herbei, um den Erfolg Garibalds zu erfahren. Er verspricht Garibald, daß Rodelindas Drohung gegen Garibald wirkungslos bleiben werde. Beide ab. Dabei singt Grimwald die Arie: „Se per te giungo a godere" („Soll ich mein Glück dir Freund verdanken") F-dur, in einem heiter zuversichtlichen Ton. Die Triolenkoloratur, wie auch die lebhaften Geigenfiguren von spielerischem, keckem Ausdruck. Bertarich, ganz vernichtet von dem Erlebten, kann sich kaum fassen. Er verzweifelt an Rodelindas Treue. Auch Unolf ist ratlos. Er hilft sich über das Peinliche der Lage hinweg mit einer Betrachtung über die Prüfung der Seele durch Schicksalsschläge: „Sono i colpi della sorte"; ein geschäftiger D-dur-Satz, der in den hämmernden Tonwiederholungen des Hauptmotivs wohl auf die „colpi" anspielt. Bertarich beschließt den Akt mit einem Ausbruch der bittersten Enttäuschung und bohrenden Schmerzes. Ein kurzes accompagnato von packendem Ausdruck: „Si l'infida consorte" („Ha! die treulose Gattin!") leitet die h-moll-Arie ein: „Confusa si miri" („Ich seh dein Begehren"), die in gewaltigem Schwung die große Linie des Ausdruckscrescendo in Bertarichs Gesängen zum Gipfel führt, dem elegischen Anfang der weltverachtenden Betrachtung, dem sehnsuchtsvollen Ruf an das entschwundene Glück als anderes Extrem entgegenstellend den verzweiflungsvollen Fluch der Ungetreuen.

Die ersten Szenen des zweiten Aktes gehören Hadwig. Sie wird von Garibald begehrt, der sie zur Königin machen will. Grimwald, den sie liebte, scheint ihr verloren durch seine Werbung

um Rodelinda. Hadwigs g-moll-Arie: „De' miei scherni per far le vendette“ zeigt sie in leidenschaftlicher Aufwallung, bereit, Liebe in Haß und Rache zu verwandeln. — Szenenwechsel. Grimwald bei Rodelinda. Sie setzt in ihrer Bedrängnis alles auf eine Karte. Grimwalds Gattin wird sie nur, wenn Grimwald den kleinen Flavio auf der Stelle tötet. Mutter des Thronfolgers und Frau des Thronräubers wird sie nicht zugleich sein. Grimwald schreckt vor dieser Forderung zurück. Rodelinda bekräftigt ihren Entschluß mit der B-dur-Arie: „Spietati, io vi giurai“ („Ja hört mich! ich hab's gelobt“), einem heroisch-pathetischen Stück, aus dessen Akzenten Stolz, Tapferkeit, Muttertreue und Entrüstung in einem hinreißenden Gemisch hervorklingen. Die große dramatische Gebärde dieser Rhythmen und Motive weist direkt auf Gluck, Beethoven, Wagner hin. Grimwald kann nicht anders, als Rodelinda bewundern. Wie schwer es ihm wird, auf Rodelinda zu verzichten, drückt seine Arie aus: „Prigioniera hò l'alma“ („Meine Seele seufzt in Ketten“), ein Liebeslied im hellen A-dur, dessen anmutige Rhythmen und holde Melodien der Widerschein des Entzückens sind, mit dem er die Fesseln seiner Liebe trägt. Er singt hier von einem Glück gleichsam auf Vorschuß, in die ungewisse Zukunft projiziert. Nach Rodelindas pathetischem Solo erzielt dieser leichtbeschwingte $\frac{3}{8}$-Takt jedenfalls starke musikalische Kontrastwirkung. Folgt Dialog zwischen Garibald und Unolf, der erspähen will, wie die Dinge stehen. Garibalds Verherrlichung der tyrannischen Gewalt in seinem d-moll-Stück: „Tirannia gli diedi il regno“ in ihrer wilden Energie für diesen düsteren Gewaltmenschen bezeichnend, und gleichzeitig im musikalischen Aufbau des Aktes wohlberechnete Replik auf das vorhergehende liebliche A-dur Grimwalds. Dem dunklen d-moll folgt wiederum als musikalisch wirksame Folie Unolfs beschauliche G-dur-Arie: „Fra tempeste funeste“. Damit ist dieser ganze Arienkomplex abgeschlossen.

Szenenwechsel, der eine neue Reihe von wechselnden und doch zusammenhängenden Stimmungen vorbereitet. Das Wiedersehen der Gatten Bertarich und Rodelinda ist das Hauptthema, dessen Eintritt mit spannendem Vorspiel vorbereitet ist, dessen Durchführung wiederum kunstvoll gesteigert ist durch allmähliche

Häufung der Affekte und spannende Unterbrechung der Lösung. Ein Meisterstück szenischer Führung durch musikalische Mittel. Stimmungsvoller Prolog Bertarichs: „Con rauco mormorio“ („In dunklem Rauschen tönen“). Eines jener Händelschen Tonbilder, in denen die Seele der Landschaft in Töne eingefangen ist, oder vielmehr der betrachtende Mensch in Entzückung über die Schönheit der Natur die Fesseln der eigenen Seele löst und seine Empfindungen ausströmen läßt im Bilde der umgebenden Natur. Der abendliche Zypressenhain mit dem dunklen Rauschen der Bäume, dem weinenden Murmeln seiner Quellen und Bäche eine Naturelegie, die mit Bertarichs Traurigkeit im Einklang schwingt. Weiches Es-dur, $\frac{12}{8}$-Takt, Sizilianenrhythmus, wundervolle Verflechtung des Gesangs mit den seelenvoll sich melodisch ausbreitenden Stimmen der Instrumente. Im Mittelsatz tut das Echo köstliche Wirkung; die Reprise ist überraschend variiert durch Einschiebung eines kleinen Rezitativs der Hadwig. Sie lauscht der bekannten Stimme, erkennt den Bruder, der ihre herzliche Begrüßung zuerst mit bitterer Zurückhaltung abweist. Unolf kommt hinzu. Er verteidigt Rodelinda, sieht jetzt den rechten Augenblick für eine Aussprache der Gatten; Bertarich, schon wieder zuversichtlicher gestimmt, erwartet die von Unolf herbeigerufene Rodelinda. Diese Wartepause ausgefüllt durch Bertarichs c-moll-Arie: „Scacciata dal suo nido“. Die Schwalbe, aus ihrem Nest verjagt, fliegt zu einer anderen Küste, ihr Ungemach nicht bejammernd, solange die treue Gefährtin ihr folgt. Das Zwitschern und Flattern leihen diesem feinen Stück die Motive her. Endlich eilt Rodelinda herbei. Ihr Rezitativ: „Vive il mio sposo“ („Es lebt mein Gatte“) von lebhaftester freudiger Erwartung durchpulst. Folgt ihre sehnsuchtgeschwellte G-dur-Siziliane: „Ritorna oh caro e dolce mio tesoro“ („O säum nicht länger“), ein Stück von erlesener melodischer Schönheit. Jetzt erst tritt Bertarich hervor. Umarmungen der beglückten, ineinander versunkenen Gatten. In diesem Augenblick tritt Grimwald mit Gefolge ein. Er sieht Rodelinda in der Umarmung eines Mannes und, kaum seinen Augen trauend, höhnt er die stolze, keusche und treue Frau, die nun einem hergelaufenen Liebhaber sich hingibt. Jetzt erst gibt sich Bertarich zu erkennen. Grimwald

aber glaubt nicht, daß der totgesagte Bertarich wiedergekommen sei, hält ihn für einen Betrüger, läßt ihn von den Wachen verhaften und kündigt der entsetzten Rodelinda an, sie möge von dem Manne für immer Abschied nehmen, sein Leben sei verwirkt. In größter Wut und Besorgnis um seine eigene Sicherheit stößt Grimwald seine leidenschaftverzerrte g-moll-Arie hervor: „Tuo drudo è mio rivale“ („Ob Gatte oder Buhle, sein Leben muß er lassen“). Der denkbar schärfste musikalische Kontrast zu den ruhigen, weichen Linien der vorhergegangenen Siziliane und auch zu den edlen Konturen des folgenden fis-moll-Duetts: „Io t'abbraccio“ („Einen Kuß nur“), in dem Bertarich und Rodelinda Abschied nehmen unter den Fäusten der Schergen. Ein Stück erster Güte in dem Ausdruck herzzerreißenden Abschiedswehs. Drohend fährt alle paar Takte das Anfangsmotiv im Orchester dazwischen, gleich einer herrischen Gebärde; ein wahres Unheilsmotiv. Zur größten Intensität gesteigert beschließt dies Duett den Akt in gewaltiger Gemütserregung.

Dritter Akt. Hadwig und Unolf bereiten Bertarichs Befreiung aus dem Kerker vor. Hadwig hat sich einen Schlüssel verschafft, den sie Unolf übergibt. Im Garten würden Hadwig und Rodelinda des befreiten Bertarich harren. Der alte Unolf jubelt schon innerlich beim Gedanken an die Rettung seines Herrn. Seine F-dur-Arie: „Un zeffiro spiro“ ist ein sanft bewegtes, liebliches Stück, mit Flöten und Fagotten zu den Streichern, leicht wogenden Triolenfiguren, die sich auf das Wehen des Zephyrs beziehen. Auch Hadwig atmet erleichtert auf, kann sie doch so die Schuld tilgen, die sie auf sich geladen hat durch ihr Eingehen auf Garibalds herrschsüchtige, gewaltsame Pläne. Ihre D-dur-Arie: „Quanto più fiera tempesta freme“ ist hoffnungsvoll und leicht im Ton. — Garibald und Grimwald in erregter Unterredung. Garibald dringt auf Bertarichs Tod, Grimwald fürchtet Rodelindas Rache. Von wirren Gedanken gepeinigt, schon halb im Wahnsinn vor ihnen fliehend, rastlos hin und her rennend singt Grimwald die a-moll-Arie: „Tra sospetti, affetti e amori“ („Diese Zweifel, die Liebe“), die in ihrem sich auf und ab schlängelnden, ruhelosen Figurenwerk phantastisch genug und doch so überzeugend sich ausnimmt.

Szenenwechsel. Bertarich im dunklen Kerker. Wie die ganze Szene, so erinnert auch die Musik seines b-moll-Largo: „Chi di voi fu più infedele“ („Wer von euch verriet mich ärger“) an den Anfang des zweiten Fidelio-Aktes, Florestan im Gefängnis. Die ersten Takte sind merkwürdigerweise sogar fast gleichlautend mit Beethovens Introduktion. Das ganze Stück erstaunlich modern, es hätte ebensogut aus dem Jahre 1800 stammen können. Von außerordentlicher musik-dramatischer Wirkung das plötzliche Abbrechen der ariosen Melodie, der Übergang in erregtes Rezitativ. Etwas rührt sich, Bertarich tastet in der Finsternis den Boden ab und findet ein Schwert, das Unolf ihm durch einen Spalt hinabgeworfen hat. Das Schloß knarrt, Schritte nahen, Bertarich wähnt seine Mörder vor sich, er schlägt mit dem Schwerte zu und trifft seinen Befreier Unolf. Erst nach geschehener Tat erkennt er den verwundeten Unolf, der ihn zur Flucht drängt. Hadwigs und Rodelindas Stimmen mischen sich hinein. Rodelinda bei Fackelschein findet Bertarichs Mantel, sieht am Boden Blut, mit gellendem Aufschrei stürzt sie ohnmächtig nieder, glaubt sie doch, Bertarich wäre ermordet. Diese Szene allein, samt den folgenden, würde genügen, um Händel einen Platz unter den großen Dramatikern zu sichern. Das erstaunliche Stück weist aufs überraschendste auf Beethoven hin und enthüllt die innere Verwandtschaft beider Meister schlagend. Die Freizügigkeit der Harmonik eminent modern; aufs rascheste wechseln die entferntesten Tonarten je nach Bedarf miteinander ab. Was nun Rodelinda in ihrem Schmerz singt: „Ahi perchè giusto ciel“ („Ach weshalb, du mein Gott“), schließt sich an Neuheit des Stils und Großartigkeit des Ausdrucks der genialen vorhergegangenen Szene völlig ebenbürtig an. Dies nachkomponierte c-moll-Stück ist vielleicht als Ersatz anzusehen für das im Ausdruck ähnliche f-moll-Largo Rodelindas: „S'è il mio duol non è si forte“, einem gleichfalls sehr wertvollen, wenn schon in der Haltung nicht ganz so neuzeitlichen Stück wie das genannte Alternativ.

Wieder Szenenwechsel. Bertarich in Freiheit im Park, mit dem verwundeten Unolf. Männliche Kraft, heller Mut, lebhaftes Temperament blitzen hervor aus Bertarichs Arie: „Se fiera belva ha cinto“, sehr passend in der Naturtonart C-dur. — Grimwald tritt

auf. Wie von Furien gejagt, stürzt er auf die Szene. Ein großartiges, eines Gluck würdiges accompagnato „Fatto inferno è il mio petto“ mit jagenden, galoppierenden $\frac{1}{16}$-Figuren, langen Fermaten, Pausen, taumelnden Sprüngen malt den Wahnsinn des geschlagenen Sünders. Erschöpft sinkt er endlich zusammen, die Schönheit des Parks kommt ihm zum Bewußtsein, beruhigt ihn. Ein berückendes Fis-dur-Arioso: „Mà pur voi lusingate“ („Im Moose rauscht die Quelle“) leitet seine berühmte e-moll-Siziliane ein: „Pastorello d'un povero armento“ („Hirtenknaben, die Hüter der Triften die schlummern in Frieden“), dessen bezaubernde Schönheit fast mit dem Bösewicht Grimwald versöhnen könnte. Er schlummert ein. Garibald findet den Schlafenden, will den günstigen Augenblick nutzen, um ihn zu ermorden und den Thron an sich zu reißen. Wie er den tödlichen Streich führen will, fällt ihm der gerade vorbeieilende Bertarich in den Arm, verfolgt ihn. Grimwald ruft um Hilfe, Rodelinda und Hadwig kommen hinzu, Rodelinda eilt beglückt auf den wiedergewonnenen Gatten zu. Jetzt erst glaubt Grimwald, daß sein Feind und Retter wirklich Bertarich sei. Rodelinda singt in hellem Entzücken ihre letzte Arie: „Mio caro bene!“ („Mein Hort, mein Leben!“) Grimwald fügt sich in das Unabänderliche, tritt vom Thron zurück. Von allen Seiten strömt das Volk zusammen. Festlich froh, von Dankesgefühl geschwellt und erhaben erklingt der Schlußchor: „Dopo la notte oscura“ („Auf Grauen folget Wonne“).

Rodelinda ist eine der großartigsten Schöpfungen Händels. Eine ganze Abhandlung wäre nötig, um nur die Meisterschaft in der musikalischen Charakteristik der handelnden Personen im einzelnen aufzuweisen. Als Kostprobe möge hier Rodelindas Bild genügen, wie es sich Zug um Zug aus ihren zehn Stücken summiert ergibt: Die stille Trauer der Witwe; Stolz und Empörung beim Antrag Grimwalds; ihr liebevoll zartes Totenopfer an der Urne des Gatten; flammende Entrüstung über Garibalds Zumutung; Opfer der Mutterliebe; Tapferkeit, Muttertreue, Stolz; sehnsüchtige Erwartung des geliebten Gatten; verzweiflungsvoller Abschied von ihm; ergreifende Klage, als sie zum zweiten Male den Gatten tot glaubt; Entzückung über die Vereinigung mit dem Wiedergewonnenen. Welche Fülle unterschiedlicher und doch

einheitlich sich zusammenschließender Affekte nur in dieser einen Rolle!

Die Rodelinda war diejenige Händel-Oper, die, von O. Hagen in Göttingen 1920 aufgeführt, zum ersten Male einen zulänglichen Begriff von Händels dramatischer Kraft vermittelte. Die Hagensche Fassung kann man in des Bearbeiters vorzüglichem Klavierauszug (Edition Peters, Leipzig) bequem kennen lernen. Da sie aber eine ganze Anzahl (für die Praxis kaum entbehrlicher) Kürzungen und Auslassungen, auch Umstellung von Szenen bringt, so ist sie nicht völlig genügend, um von Händels Original einen vollkommenen Eindruck zu geben, den zu gewinnen man Chrysanders Partitur in der Gesamtausgabe zu Hilfe nehmen muß.

SCIPIONE (1726)

Paolo Rolli bot Händel in seinem Libretto eine theatralisch spannende Geschichte dar, die auch Anlaß genug gab zum Ausdruck feinerer und zarterer seelischer Stimmungen. Scipio, der siegreiche römische Heerführer, triumphiert über die besiegten Keltiberer. Zwei edle Frauen dieses Stammes sind als Gefangene in seine Hand geraten, die Prinzessin Berenice und die Fürstin Armira. Lelio, dem römischen General, werden von Scipio die beiden Frauen übergeben, die er mit ritterlicher Achtung behandelt. Lucejo, Fürst der Keltiberer, der Verlobte Berenices, folgt der Geliebten, als römischer Soldat verkleidet, und findet Zugang zu der Gefangenen. Sie erkennt ihn und verbirgt ihn, als Scipio naht. Der Feldherr versucht die Gunst der schönen Gefangenen sich zu erwerben. Lucejo vergißt in seiner Eifersucht alle Vorsicht, tritt aus seinem Versteck hervor, wird von Scipio wegen seiner Kühnheit einem Verhör unterworfen, und verdankt seine Rettung nur der Geistesgegenwart Berenices, die ihn gar nicht zu Worte kommen läßt, sondern mit geheucheltem Zorn aus ihrer Nähe verweist. Berenices Benehmen ist Lucejo ganz unfaßbar, er glaubt sie verloren zu haben. Doch Berenice widersteht der Werbung Scipios, der ihr die Freiheit für ihre Liebe anbietet. Nochmals kehrt Lucejo wieder, von Lelio begünstigt, der ihm wohl will, aus Dank für seine, Lelios, Freilassung aus der Gefan-

genschaft durch Lucejos Vater. Lucejo macht Berenice bittere Vorwürfe. Auch Armira wird von dem wutentbrannten eifersüchtigen Liebhaber Berenices belästigt, bis schließlich Scipio selbst dazwischentritt. Nun entdeckt sich der vermeintliche römische Soldat vor dem Feldherrn als Fürst der Keltiberer, tritt dem Scipio als Rivale entgegen, wird schließlich festgenommen und von seinem Freunde Lelio auf Befehl des Feldherrn verhaftet. Ernando, der Vater Berenices, kommt zu Friedensunterhandlungen mit Scipio. Der große Römer besiegt sich schließlich selbst, und in edler Selbstüberwindung opfert er seine Liebe zu Berenice, um die Geliebte glücklich zu sehen, die mit dem befreiten Lucejo sich vereinen darf.

Scipio, Berenice, Lucejo heben sich als musikalische Charakterstudien besonders heraus, und auch was Mannigfaltigkeit der Gestaltung angeht, bietet die Partitur ungewöhnlich viel.

Die Ouvertüre hat als Allegrosatz eine Doppelfuge von energischer, konzentrierter Durchführung. Der Marsch, der in der ersten Szene Scipios Triumphzug begleitet, hat sich in der englischen Armee eingebürgert und wurde, wie Hawkins mitteilt, bei der königlichen Leibgarde jahrzehntelang mit Vorliebe gespielt. In Gays Balladenoper Polly widerfuhr ihm sogar die Ehre einer Parodie, als Duett „Brave boys, prepare“. Scipios erste Arie: „Abbiam vinto“ bemerkenswert geformt, indem als Mittelsatz ein langer Rezitativdialog und ein ganz neuer gefühlvoller kleiner Gesang: „Scaccia oh bella“ vor der Reprise eingeschoben sind. Berenices erste Arie: „Un caro amante“ eine Siziliane vom schönsten Wohllaut, zart und doch fest in den Umrissen, dem beherrschenden Affekt einer rüstigen Heiterkeit (die vergangenen Freuden) wehmütige Akzente beimischend (Tribut an die freudlose Gegenwart). Lucejo, dessen Berenice hier so zartsinnig gedenkt, stellt sich unmittelbar darauf zum ersten Male vor. Seine Arie: „Lamentando mi carro a volo“ behandelt das Bild des verlassenen Taubers, der wehklagend die vom Jäger entführte Taube sucht. Eine ruhelose Beweglichkeit, ein flatternder Rhythmus der $\frac{1}{16}$-Figuren, ein Rufen, Locken und Girren machen die musikalische Substanz des interessanten Stückes aus. Berenices zweite Arie: „Dolci aurette“ ein schmeichlerisch-holder Gesang, in der Mitte

sehnsuchtsvoll gesteigert. In der Feinheit seiner Linienführung zeigt das Stück die Handschrift eines großen Meisters, um so mehr, als es alle seine erlesenen Wirkungen nur mit der Begleitung des Continuo allein erzielt. Geistreiche Variante des da capo, indem Berenice kurz vor dem Schluß abbricht, und der sie belauschende Lujeco zu ihrer Überraschung die Melodie aufnimmt und weiterführt, der dramatischen Situation wohl entsprechend aber auf dem Halbschluß endend, sodaß der Abschluß der Arie überhaupt fehlt. Dramatisch bewundernswert auch der folgende Rezitativ-Dialog. Berenices Überraschung, Freude und Furcht zugleich in ihrer Deklamation aufs treffendste ausgedrückt auch durch die Art, wie vom B-dur der Arie der Dialog immer weiter in die Kreuztonarten hineingezogen wird, nach e-moll, h-moll, fis-moll, cis-moll und schließlich nach gis-moll. Berenice bittet Lucejo inständig, von ihr zu gehen, um sie nicht beide zu gefährden. Lucejos kleines E-dur-Stück: „Dimmi cara" von der innigsten Empfindung beseelt, ein kostbares Stück Ausdrucksmusik; mit dem rührendsten Akzent bittet Lucejo aufs dringlichste die Geliebte, ihn eher in den Tod zu schicken, als aus ihrer Nähe zu verbannen. Berenices Antwort nicht minder bewundernswert. Unterdessen ist Scipio eingetreten, es gilt Lucejo um jeden Preis zu entfernen, um ihn nicht zu verderben. Da schleudert Berenice dem Fassungslosen ihr: „Vanne, parti, audace" zu, dem heftigen, leidenschaftlich-zornigen Anruf aber jedesmal im pianissimo eine zärtliche Phrase folgen lassend, die sie gleichsam in sich selbst hinein singt. Eine Mischung der Affekte, die der dramatischen Situation genau entspricht und sie aufs wirksamste beleuchtet. Lucejo wird von Lelio aus der heiklen Lage vor Scipio befreit. Er beschließt den ersten Akt mit der c-moll-Arie: „Figlia di reo timor", die in Tönen ausdrückt, wie der von dem Erlebten aufs tiefste Erregte gegen die Eifersucht anzukämpfen versucht.

Dem zweiten Akt ist eine kontrapunktisch ungemein verwickelte sinfonia vorangestellt, die drei Motive in mannigfaltigen Kombinationen gegeneinander führt. Sie ist wohl als Begleitmusik zur ersten Szene gedacht. Ernando, Berenices Vater, landet in einem von den Römern besetzten Hafen und wird von Lelio achtungsvoll begrüßt. Ernandos Baßarie: „Braccio si valoroso"

wiederum ein Meisterstück kontrapunktischer Arbeit, der sinfonia im Stil nah verwandt. Eine verwickelte Doppelfuge, in die als Kontrapunkt eine Arienmelodie eingebaut ist, von prachtvoller Entfaltung der Linien, kraftvoll und kühn ausschreitenden Bässen, reicher chromatischer Harmonik.

Szenenwechsel. Berenice in ihrem Gemach. Ihr c-moll-arioso: „Tutta raccolta ancor" ein hochpathetisches Stück, Ausdruck der noch nachwirkenden tiefen Erregung des soeben Erlebten. Das Hauptmotiv eines jener trauermarschartig gemessenen, scharf rhythmisierten tragischen unisoni, wie sie über Gluck und Beethoven bis zu Wagner sich fortgeerbt haben. In der meisterhaft deklamierten Gesangsphrase sitzt jeder Akzent an der rechten Stelle, jedes Chroma, jeder hohe Ton tut seine volle Schuldigkeit. Scipio möchte die Aufregung und Schwermut der schönen Gefangenen verscheuchen und schlägt in seiner Antwort: „Pensa, oh bella" in wirksamem Gegensatz zu Berenices Largo einen leichten, anmutig bewegten Ton an. Scherzhaft möchte er in dem reizenden Stückchen ihr sein Liebessehnen beibringen, es verschleiernd. Lucejo kehrt sehr unwillkommen zurück und gibt in seiner Arie: „Parto, fuggo" die verspätete Antwort auf Berenices für ihn vernichtendes: „Vanne, parti" aus dem ersten Akt. Beide Arien — ein geistvoller Zug! — auf die nämlichen Motive gebaut. Lucejo parodiert die Anrede der Berenice, voll Spott und Zorn ihr nachäffend, den Unterton echten Schmerzes dabei immer wahrend. Auch dies eine merkwürdige Mischung der Affekte. Diesem Ausbruch des aufgeregten Liebhabers weiß Berenice nur eine resignierte Betrachtung ihrer bedrängten Lage gegenüberzustellen. Ihre c-moll-Siziliane: „Com'onda incalza altr'onda" besorgt dies aufs schönste. Besonders eindringlich im Mittelsatz das sinnende Verweilen auf Es-dur, die Ausweichung nach as-moll, die feine Modulation von as-moll nach g-moll. — Unterbrechung der Haupthandlung durch eine Episode. Lelios Liebesgetändel mit der ihn überlegen zurückhaltenden Armira. Lelios: „Temo che lusinghiero" von feinen spielerischen Reizen. Armiras Antwort: „Voglio contenta allor" von robusterem Klang, ein frischfrohes Loblied auf die Freiheit, in der flotten Melodie etwas an englische Lieder Gemahnendes. Der hartnäckige Lucejo wird erst

durch Scipios Haftbefehl gebändigt. Während er abgeführt wird, schleudert er dem römischen Feldherrn sein: „Cedo a Roma“ entgegen, in dem sich herausfordernder Stolz, Kraftbewußtsein und leidenschaftliches Begehren so packend mischen. Ein echt dramatischer Gesang großen Stils. Vollends das Schlußstück des Aktes, Berenices: „Scoglio d’immota fronte“, ist ein erstaunliches Stück malerisch-pathetischer Deklamation, ein Vorfahre von Stücken wie „Ozean, du Ungeheuer“ aus Webers Oberon, dem es an Wucht und Reichtum der stimmlichen Behandlung sogar noch überlegen ist. „Ein Fels von unerschütterlicher Stirn im tobenden Element, ein ragender Berggipfel im Tosen des Sturmes ist eine liebende Seele in ihrer Zuneigung.“ Diesen Textworten entsprechend malt die Begleitung des ersten Teils den von Wogen umrauschten ragenden Fels. Dies Musterstück des großzügigen jung-neapolitanischen Stils erheischt allerdings eine Stimme von gewaltiger Kraft und Biegsamkeit.

Auch der dritte Akt birgt eine Fülle starker Musik. Scipios Monolog „Il poter quel che brami“ gehört zu jenen großartig-nachdenklichen rezitativischen Stücken bei Händel, die einen wahrhaft Shakespeareschen Zug haben. Voll erlesener Feinheiten der Deklamation, der freizügigen Harmonik. Lucejo, der bis dahin nur immer als eifersüchtiger, wilder und zorniger Liebhaber hingestellt war, erhält nun zum wohltuenden Ausgleich einige sanftere Züge. Endlich hat er sich überzeugt, daß Berenice ihn noch immer liebt. Sein „Se mormora rivo“ mit den leichten Bässen, den murmelnden, rauschenden Geigen und Flöten atmet eine ruhige Verzückung im Bilde idyllischer Vorstellungen. In seiner lieblichen Rüstigkeit der Bewegung erinnert sein: „Come al nazio boschetto augel chi vien dal mar“ an so manches Schubertsche Lied. „Wie ein Vogel vom Meer dem heimischen Hain, so fliegt meine Seele der Geliebten zu.“ Eine noch kräftigere Rüstigkeit durchzieht seine „Wanderer“-Arie: „Son pellegrino che d’alto vede“. Sein „Ich komme vom Gebirge her“ singt er hier frank und frei heraus, dann aber im Gange gehemmt und mit Akzenten bangen Zweifels, wenn es heißt: „Von der Höhe sieht der Wanderer müde, wie weithin noch sein Weg sich erstreckt, und ihm bangt vor der Nacht.“ Von

besonderer Schönheit und Geschmeidigkeit der Linienführung Berenices freundliche A-dur-Arie: „Già cessata è la procella“, in Rondoart.

ALESSANDRO (1726)

Alessandro, zu einem Text von Paolo Rolli, behandelt die Liebesabenteuer Alexanders des Großen, die eifersüchtigen Streitigkeiten und die Versöhnung der beiden bevorzugten Geliebten Roxane und Lisaura, für die man die größten Sängerinnen der Zeit, die Faustina und die Cuzzoni, aufgeboten hatte. Händel nützte die Gelegenheit durch eine wahre Überfülle kunstreicher und phantasievoller Stücke für die beiden so verschieden gearteten Künstlerinnen. Der Alessandro gehört überhaupt zu Händels reichsten Partituren und verdient noch jetzt die ernsthafte Beachtung fähiger Opernleiter.

Die Oper beginnt mit einem szenischen Schaustück. Alexander ist persönlich beteiligt an der Eroberung einer feindlichen Stadt. Rauschende Kampfsinfonien mit Trompeten und Oboen; Alexanders Anblick verbreitet bei den Feinden Furcht, die Mauern werden erstiegen, fallen. Alexander führt sich ein als der unüberwindliche „Sproß des Donnerers“; seine erste Arie: „Frà le stragi“ drückt in pomphafter Virtuosität des Gesanges den Stolz auf sein Heldentum aus.

Völliger Gegensatz in der nächsten Szene. Die beiden Favoritinnen Roxane und Lisaura sind in ihrem „Padiglione“ Zeugen des königlichen Triumphes. Ein interessantes, zweistimmiges accompagnato-Rezitativ: „Che vidi“, mit gefühlvoll weichem Oboensolo ist die Einleitung zu den solistischen Auslassungen der Rivalinnen. Lisauras: „Quanto dolce amor“, wie auch Roxanes: „Lusinghe più care“ sind textlich Variationen über das nämliche Thema, die Eifersucht. Lisaura singt im zierlichen Menuettrhythmus zu einer elegant geführten Geigenstimme als Duettpartnerin. Roxane, ihrem Wesen entsprechend, trägt schon in dieser ersten Arie etwas stärkere Farben auf, entfaltet mehr Glanz des Ziergesanges. Tassile der König von Indien erscheint auf dem Plan. Er liebt Lisaura und findet in seinem Wohltäter Alexander gleichzeitig einen Rivalen. Alexander mit Gefolge zieht

auf, die Bresche zu besichtigen. Solo mit dreistimmigem Ensemble im Dialog, das Orchester dazu als Marsch: „Fra le guerre e le vittorie“. Nach Mars heischt Venus ihr Recht. Alexander schwankt, welcher der beiden Schönen er ein Schäferstündchen widmen soll. Schließlich zieht er mit Roxane ab, und die enttäuschte Lisaura macht ihrem Unmut Luft in der reich begleiteten Arie: „Nò, più soffrir non voglio“, die ihren beweglichen Fluß, ihre Motive herleitet von den Textworten: „Istabile quall' onda, più mobile che fronda“. Immerwährend malen Singstimme und Orchester die Bewegung der flüchtigen Welle, des zitternden Laubes in geistvoller Durchführung. Noch unbeständiger als beide ist Alexander, meint die Schöne, und daß über der artigen Malerei ihr Verdruß nicht zu kurz kommt, dafür sorgt das energisch im forte abwärtssausende, den ärgerlichen Affekt ausdrückende g-moll-Hauptmotiv, das mit den beiden anderen malerischen Motiven das Material zu einer Art kontrapunktischer Invention über drei Motive hergibt. — Roxane erwartet Alexander in ihrem Gemach. Daß sie von ihrem endgültigen Triumph über Lisaura noch nicht so recht überzeugt ist, verrät uns ihr fast drohend finsteres f-moll-accompagnato: „Vilipese bellezze“, mit den pathetischen Akzenten seiner chromatischen Harmonik. Roxane verlangt, daß Alexander sie allein liebe. Alexander gibt ausweichende Antwort in der Arie: „Men fedele e men costante“, die galanten, spielerischen Ton hat. Roxane, wieder allein gelassen, singt ihr: „Un lusinghiero dolce pensiero“, im zierlichen Menuettschritt, eine wahrhaft reizende, reich gezierte, hell und zuversichtlich klingende Melodie. Roxane glaubt aus Alexanders Ton gute Botschaft herauszuhören. Der Mittelsatz bringt elegante Malerei des vom Winde bewegten, auf und nieder schwebenden Baumzweiges. — Auch Roxane wird nicht nur von Alexander begehrt. Ihr Verehrer Cleone weiß sich freilich gegen Alexander als Nebenbuhler nur durch Schmeichelei zu wehren. Leonato und sein Freund, der Herzog Clito, sehen dies kriechende Benehmen Cleones mit Mißfallen. Episode zwischen den beiden Freunden. Leonato besingt die Freundschaft: „Pregi son d' un alma grande“, Clito antwortet in einem geistreichen und eleganten Baßsolo: „A sprone, a fren leggiero“, das dem Text ent-

sprechend in Rhythmen und Motiven das Bild des edlen Renners packend getreu hinstellt. Ein realistisches leises Wiehern treibt in kleinen Geigen- und Baßfiguren ein witziges Spiel. Das Knirschen und ungeduldige Stampfen des temperamentvollen Tiers glaubt man ordentlich zu hören. — Szenenwechsel. Im Tempel des Jupiter Ammon. Statuen des Herkules und des Alexander. Cleon mit den Priestern erwartet Alexander zum Opfergottesdienst. Zu den Klängen einer kurzen feierlichen sinfonia Aufzug Alexanders mit Gefolge, darunter Roxane und Lisaura. Alexander redet in einem feierlichen arioso seinen vermeintlichen Erzeuger Jupiter an; das einleitende, merkwürdige, sorgsam fugierte Orchester-Allegro begleitet wohl sein Hinschreiten zum Altar. Huldigung an Alexander. Nur Clito verweigert Alexander die Ehrung als Halbgott. Alexander fährt ihn in Wut hart an, zwingt ihn mit starkem Arm auf die Knie. Alexanders Zorn aufzuheitern singen Roxane und Lisaura das ungemein liebenswürdige, zierliche Duett: „Place l'alma". Auch Alexander entscheidet sich schließlich zu einem angenehmen Ausruhen im Arm der Liebe, wie seine Arie: „Da un breve riposo" verkündet. Der buhlerischweiche „Stato amoroso" und der kriegerisch-blitzende Ton des „Sentiero di gloria" leihen die gegensätzlichen Motive her, aus denen sich dies wirkungsvolle Schlußstück des Aktes aufbaut.

Den zweiten Akt eröffnet ein köstliches Idyll. Roxane in einer anmutigen Hügellandschaft erwartet Alexander. Ihr arioso: „Solitudini amate" ist textlich die übliche Liebesklage an Hain, Quellen, die linden Lüfte. Händel stattet diese Szene mit einer bezaubernd lieblichen Pastoralmusik aus: das Doppelterzett der Flöten, Oboen, Fagotte, gegen das Streichquartett konzertierend, in den mannigfachsten feinen Abwandlungen der Klangfarbe. Roxane schlummert ein. Alexander tritt auf, belauscht von Lisaura im Versteck. Ein reizend galantes Schäferspiel verliebter Liedchen zwischen Alexander, der erwachenden Roxane und Lisaura gibt der Szene ihr Gepräge. Roxane zieht schmollend ab, als sie Lisaura bei Alexander erblickt. Darauf besinnt sich Alexander, daß er nicht nur Liebhaber, sondern auch König ist. Dies gibt Anlaß zu seiner großen, alle Register des kunstvollsten bel canto ziehenden Arie: „Vano amore", einem in seiner Gattung

meisterlichen, großzügigen Stück. Ärgerlich zieht sich Alexander zurück, und davon glaubt Lisauras Verehrer Tassile profitieren zu können, der in der Arie: „Sempro fido e disprezzato" seine standhafte Liebe der „schönen Tyrannin" so eindringlich als möglich anpreist. Lisaura antwortet in der gefühlvollen f-moll-Siziliane: „Che tirannia d'Amor", die ihrem melancholischen Gemütszustand passenden Ausdruck gibt. — Szenenwechsel. Roxane in ihrem „Gabinetto". Der verliebte Alexander kann nicht von ihr lassen, und sie versteht ihm das Geschenk ihrer Freiheit abzuschmeicheln. Nicht mehr Sklavin schmettert sie nun ihr „Al sua gabbia d'oro" hinaus. „Zu seinem goldenen Käfig kehrt der ihm entflohene Singvogel wieder zurück, liebt er doch sein Gefängnis und seinen Herrn mehr als die Freiheit." Händel schrieb in dieser Arie der unvergleichlichen Sängerin Faustina ein in seiner Art kaum zu übertreffendes Meisterstück des Ziergesanges auf den Leib. Der Flug des Vögleins, sein jubelnder Gesang sind die musikalischen Motive dieses bezaubernden Schmuckstückes. Alexander ermannt sich endlich, den Liebeshändeln zu entsagen: „Risolvo abbandonar la bella che mi sprezza" singt er in einer preziös-virtuosen Arie, in der die „Ketten" der Liebe Anlaß geben zu wahren Tongirlanden von Koloraturen, die in der Stimme und Geige hin und her schwingen. Der Schluß des Aktes bringt aufgeregte Szenen. Aufruhr gegen Alexander bereitet sich vor, zumal Clito lehnt sich kühn auf gegen des Königs Überheblichkeit. Roxane voll Angst um Alexander, der von ihr trotz seiner Absage an die Liebe zärtlichen Abschied nimmt: „Il cor mio ch'è gia per te", eine zierliche Liebesmelodie, in deren Pausen die Geigen spielerisch immerwährend eine kleine Fanfarenfigur hineinwerfen, als Anspielung auf den Kampf gegen die Empörer. Roxane antwortet in demselben Ton, dem nämlichen $\frac{3}{8}$-Rhythmus: „Dica il falso". Ein hübscher Einfall, halb spöttisch, halb ernst im Ausdruck.

Der dritte Akt zeigt zunächst Clito im Turm als Gefangenen, bewacht von Cleone. Leonato mit Bewaffneten befreit Clito mit Gewalt aus dem Gefängnis. Ein Aufstand gegen Alexander ist ausgebrochen, Cleone wird überwältigt. Szenenwechsel. In einer Gartenlandschaft kommen Lisaura und Roxane überein, der

Eifersucht zu entsagen und beide „den Herrn der Welt“ zu lieben und im ehrlichen Wettstreit um die Liebe Alexanders zu ringen. Beide Damen haben in Arien noch einmal Gelegenheit, die Verschiedenheiten ihres Temperaments in kunstvoller musikalischer Fassung zu zeigen. Noch übertroffen werden diese musikalisch wertvollen Szenen durch den Schluß. Alexander wird des Aufstandes leicht Herr. Im Tempel des Zeus. Ein regelrechtes, reiches Finale baut sich auf. Einleitung kleines, zweistimmiges accompagnato der Roxane und Lisaura, gefolgt von Rezitativ. Dialog. Alexander hat sich für Roxane entschieden, will aber mit Lisaura, die er ihrem Verehrer Tassile überläßt, in dauernder Freundschaft leben. Das Duett für Lisaura-Alexander: „In generoso onor“ von warmer Freundlichkeit und Anmut. Unmittelbar daran geschlossen ein neues Duett Alexanders und Roxanes: „Cara la tua belta“, von schmeichlerischem, amourösem Klang, durch den Dialog der Flöten und Geigen, die spielerische Koloratur. Beide Duette verschieden im Ton und doch durch gemeinsame Motive zu einem meisterlichen großen Ganzen verbunden. Der Aufbau geht aber noch weiter. Lisaura tritt hinzu und das Duett wird nun zu einem Terzett, bis schließlich der volle Chor einfällt und diese prachtvolle großzügige Komposition zu einem glänzenden Ende führt.

ADMETO (1725)

Die Quelle dieses Hauptwerks Händelscher Kunst ist (wie Georg Ellinger in eingehender Untersuchung im ersten Bande der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ nachgewiesen hat) das Drama: „L'Antigona delusa d'Alceste“ des italienischen Dichters Aurelio Aureli vom Jahre 1664. Ob Rolli, Haym oder ein anderer die ältere Vorlage für Händel eingerichtet hat, ist nicht bekannt. Das Ergebnis der neuen Fassung ist jedoch vom theatralischen Standpunkt aus gesehen eine erhebliche Verbesserung, die sich auswirkt in knapperer Zusammenfassung der verwirrenden Ereignisse, klarerer Motivierung, Auslassen der burlesken Episoden, Vertiefung des dramatischen Problems.

Admet, der König von Thessalien, liegt auf dem Krankenlager, von Fieberschauern und erschreckenden Visionen gepeinigt.

Herkules kommt, um von Admet sich zu verabschieden. Alceste, die Gattin Admets, betritt nach Herkules' Abgang das Krankenzimmer, verzweifelt in der Sorge um das Leben des Gatten. Ein Orakelspruch hat ihr verkündet, daß Admet leben würde, wenn sich für ihn eine ihm nahestehende Person der Unterwelt als Ersatz darbieten wollte. Alceste ist entschlossen, sich für den Gatten zu opfern und nimmt rührenden Abschied von ihm. Szenenwechsel. In einem Hain erscheinen Meraspe und Antigona im Schäferkostüm. Antigona beklagt sich über die Untreue Admets, der um Antigona, die trojanische Prinzessin, einstmals geworben hatte, sie aber zugunsten Alcestes verleugnet hatte. Der Brautwerber, sein Bruder Trasimede, hatte sich nämlich selbst in Antigona verliebt und hatte Admet ein falsches Bildnis der Antigona heimgebracht, das Admet enttäuschte und bewog, von Antigona abzulassen. Antigona, von allen für tot gehalten, hat sich beim Untergang von Troja gerettet und ist mit ihrem Gefährten Meraspe nach Thrazien geflüchtet. Nochmals erscheint — eine dramatische Ungereimtheit — Alceste und gibt sich nach einer neuen Abschiedsarie den Tod, was sie schon früher mit weniger Umständlichkeit hätte tun können. — Admet ist genesen, empfängt den zurückgekehrten Herkules, der seiner Freude über die Heilung Ausdruck gibt. Jetzt erst erfährt Admet den Tod der Gattin. In seinem Schmerz über das Opfer bittet Admet den vielvermögenden Halbgott Herkules in den Hades hinabzusteigen und Alceste wieder von den Schatten zum Leben zurückzubringen. Herkules will den Versuch wagen. Szenenwechsel. Wiederum Antigona und Meraspe im Hain. Den nämlichen Hain betritt Trasimede, das Bildnis der totgeglaubten Antigona in Händen, deren Verlust er beklagt. Antigona gibt sich dem erstaunten, sie nach dem Bildnis erkennenden Liebhaber Trasimede als Schäferin Rosilda aus, leugnet ab Antigona zu sein, um den nun freien König Admet an sein früheres Eheversprechen zu erinnern.

Im zweiten Akt tritt Herkules in die Unterwelt ein, erreicht Alceste, befreit sie aus den Klauen der sie bewachenden Ungeheuer. Szenenwechsel. Garten. Antigona wird von Orindo, dem Diener des Admet, mit Liebesanträgen verfolgt. Wieder erscheint Trasimede mit Antigonas Bildnis. Orindo zieht sich zurück.

Trasimede versucht wiederum sich Antigona zu nähern, wird von ihr nochmals abgewiesen, wirft das Bildnis in Verzweiflung von sich. Orindo findet das Bild und übergibt es dem Admet, der nun erfährt, daß das erste ihm von Trasimede gegebene Bildnis der Antigona gefälscht war. Admet schwankt nun, das echte Bildnis sehend, zwischen Alceste und Antigona. Als Gärtnerin verkleidet, wirft sich Antigona dem König zu Füßen, der sie erstaunt betrachtet. Sie gibt sich als Rosalda aus, erzählt dem König von Antigonas Tod. Trasimedes Betrug wird Admet nun offenbar. Trasimede hat den ganzen Auftritt belauscht und flieht beizeiten. — Herkules tritt auf, mit der wieder lebendigen Alceste, die schon trübe Ahnungen der Untreue Admets äußert. Admet selbst enthüllt seinen seelischen Kampf zwischen den beiden Frauen in einem Monolog. — Antigona ist von Trasimede gewaltsam entführt worden. Ein Page soll auf Trasimedes Befehl das Bildnis der Antigona dem König entwenden, bringt aber irrtümlich das Bild Admets, das der Page zurücktragen soll. Er verliert es aber, Antigona findet es und wird von Alceste dabei betroffen, wie sie dies Bild des Königs verliebt betrachtet. Alcestes Eifersucht erwacht, doch will sie erst Gewißheit erlangen, ob auch Admet die Antigona wirklich liebt. Herkules soll in ihrem Auftrag den Admet auf die Probe stellen.

Im dritten Akt erledigt Herkules seinen Auftrag. Er berichtet, daß er Alceste nicht habe aus der Unterwelt befreien können. Die Begierde nach Antigona hat Admet schon so erfüllt, daß er Herkules' Trauerbotschaft mit Gleichmut aufnimmt. Alceste erfährt von Herkules, daß Admet sich zur Hochzeit mit Antigona rüste. In theatralisch höchst wirksamen Szenen ballt sich das ganze drohende Unheil zusammen. Alceste gerät in wilder Eifersucht mit Antigona zusammen. Antigona ist unterdessen aus der Gewalt des Trasimede befreit worden. Sie wird dem König zugeführt. Trasimede, wild vor Eifersucht, ist ihr gefolgt und will sich an Admet rächen. Er stürzt sich auf den König und will ihn erdolchen, Alceste fällt ihm in den Arm, entwindet ihm den Dolch. Sie wird erkannt. Große Bestürzung. Angesichts der so unverhofft heimgekehrten Königin gibt Antigona den König frei, und Admet zieht sich aus der üblen Lage mit der eleganten Wendung:

„Alceste verdanke ich das Leben, dir schöne Antigona die Ehre. Euch beide werde ich immer mit lebhafter Dankbarkeit im Herzen tragen.“ Antigone bescheidet sich, den geliebten Admet gerettet zu sehen.

Händels Musik ist voll der stärksten Züge. Gleich die erste Szene außerordentlich packend. Sie beginnt mit einem „Ballo di Larve“, der ebensogut als dritter Satz der Ouvertüre gelten kann und eine eigenartige, für den Sonderfall erfundene wirksame Variante der Ouvertürenform darstellt. Admet auf dem Krankenlager. In seinen Fieberphantasien sieht er diese „Larve“, furchterregende Gespenster mit blutigen Messern in der Hand. Diesem pantomimischen Tanz folgt Admets: „Orride larve“, eines jener großartigen ariosi, die ein so kostbarer Schmuck vieler Händelscher Opern sind. Gluck hatte hier schon Vorbilder, die zu erreichen ihm bisweilen gelang, die zu übertreffen aber unmöglich war. Auch dies Stück voll erstaunlicher Einfälle, in der Deklamation, der malerischen Orchesterbegleitung, der Harmonik, die von Kreuzen zu Been aufs kühnste hin und her springt, von Es-dur nach A-dur, von b-moll, C-dur nach E-dur, schließlich von dem dunkel-weichen es-moll am Schluß mit ergreifend beruhigender Wirkung in die breite Es-dur-Fläche der Arie: „Chiudetevi miei lumi“ einmündet. Zeigt diese Szene den todkranken, mit dem Leben schon abschließenden Admet, so ist seine zweite Arie: „Cangio d'aspetto il crudo fato“ der Ausdruck neu erwachenden Lebensmutes. Alcestes Entschluß zum Opfertod übt schon seine Wirkung aus. Helles D-dur, entschiedene, feste Rhythmen, freudig gestimmte, fast jauchzende Koloratur sind die Ausdrucksmittel des charaktervollen Stückes. Im zweiten Akt handelt es sich darum, das Schwanken Admets zwischen der verloren geglaubten Alceste und der lockend in Jugendschönheit vor ihm stehenden Antigona musikalisch glaubhaft und eindringlich zu machen. Seine E-dur-Arie: „Sparite oh pensieri“ gibt diesem Zwiespalt den ersten Ausdruck, noch beherrscht in ihrem stattlichen Sarabandenrhythmus. Stärker kommt die Qual des seelischen Kampfes zum Ausdruck in Admets sinnvoll deklamiertem arioso: „Quivi, tra questi solitarii orrori“ und der dazugehörigen f-moll-Arie: „Ah sì, morrò“, mit ihren in kleinen Schritten hin und her laufenden, von häufigen

Pausen durchsetzten, nervösen Phrasen im Orchester. Von besonderer Wirkung der Abschluß: Halbkadenz auf C-dur, in f-moll, gefolgt von langer Generalpause und plötzlichem Einsatz des Akkordes c, es, ges, b. Im dritten Akt gilt Admets sehnsüchtige Unruhe schon Antigona allein. Die c-moll-Arie: „A languir ed a penar m'ha destinato Amor" bringt dies qualvolle unruhige Harren zu gewähltem Ausdruck durch den in großen Windungen, bewegten Gängen sich auf und niederbäumenden obligaten Geigenpart als Gegenstimme zu dem lamentablen Gesang.

Alceste ist fast noch stärker bedacht in ihren musikalischen Äußerungen. Ihre erste f-moll-Arie: „Luci care", ihr Abschied von dem schlummernden Admet von ergreifender Wahrheit des Ausdrucks, von wundervoller melodischer Schönheit. Die wie tränenerstickten Phrasen vom innigsten Ausdruck der Liebe beseelt, von entsagungsvollem Schmerz elegisch verklärt. Zwei Geigen ziehen dahin wie in wallenden Trauerschleiern, in der Mitte hebt eine einsame Flöte ihre blassen, sanften Klagetöne über das leise schluchzende Getön. In der Arie: „Farò cosi più bella" die sie unmittelbar vor ihrem Opfertod singt, hat Alceste ihre Haltung und Beherrschung wieder gewonnen. Zwar Wehmut, aber auch stolze Zuversicht klingt wieder aus den noblen Tönen dieser e-moll-Siziliane. Von Herkules aus der Unterwelt befreit singt Alceste ihr: „Quantò godra, allor che mi vedra", in hell aufjubelnder freudiger Erwartung; B-dur, entschiedene, marschmäßig punktierte Rhythmen, gemischt mit froh beweglicher Koloratur. Die ersten Spuren eifersüchtiger Regung enthüllt Alcestes g-moll-Arie: „Gelosia, spietata Aletto", ein Stück von prachtvoller Leidenschaftlichkeit, auf und ab wogend wie ein bewegter Meeresspiegel. Auch hier wieder Muster von beseelter Koloratur, die wie der unbezähmte Naturlaut klingt, aus übervollem Herzen hervorquellend. Feine und konsequente Charakterzeichnung ist es, daß Alceste nach diesem Ausbruch des eifersüchtigen, grollenden Affekts nochmals sich zu beherrschen weiß, und in der E-dur-Arie: „Vedro fra poco" wieder ihre Liebe zu Admet in Tönen heller Hoffnung ausspricht. Ein herrliches Stück Melodie, in majestätischer Breite dahinströmend, von wahrhaft königlicher Würde. Einen neuen Charakterzug enthüllt Alcestes Arie:

„Là dove gli occhi io giro". Aus dem Hades wieder heimgekehrt, genießt sie mit Entzücken ihr Heim, das ihr in nie zuvor bemerkter Schönheit entgegenschimmert. Strahlendes A-dur, reichster Koloraturschmuck; Geige und Stimme wetteifern im Entfalten dieser zierlich gebogenen, üppig gewundenen Ziergänge. Schließlich Alcestes letzte Arie, nach der Wiedervereinigung mit Admet: „Sì caro", wiederum A-dur, diesmal aber schlichte Rhythmen, auf innige Freude des Wiedersehens gestimmt. Man addiere die Affekte aller dieser Alceste-Arien und ermesse die Kunst des Charakterbildners Händel in dieser Meisterleistung!

Antigona, die in Thrazien als Schäferin umherirrende Prinzessin von Troja wird mit einer köstlichen Pastoralsinfonie (in der Pastoraltonart F-dur) aufs glücklichste eingeführt. In ihrer ersten Arie: „Spera allor" präsentiert sie sich in Zügen gewinnender Anmut. Ein F-dur-Stück, in weiten melodischen Bögen sich schwingend, im tanzmäßigen $\frac{3}{8}$-Takt, leichtfüßig dahinschwebend, singt von der Hoffnung, die den Schiffer auch in der Not nicht verläßt; und selbst wenn der Mittelsatz vom Zerschellen des Schiffes berichtet, hat die Musik dafür zwar charakteristischen, aber immer noch anmutig gefaßten Ausdruck. Den ersten Akt beschließt Antigona mit einem kostbaren Stück des brillant stilisierten Ziergesanges: „Sen vola lo sparvier". Die Motive, die ganze Durchführung sind der Vorstellung des Raubvogels entnommen, der nach Beute lugt und aus der Höhe auf sein Opfer pfeilschnell herunterschießt. Als die Cuzzoni diese Arie sang, rief ein entzückter, witziger Besucher von der Galerie herab: „Verdammt, sie hat ein Nest von Nachtigallen im Leibe!" Im zweiten Akt enthüllt Antigona ihr Sehnen nach Admet in der die Färbung ihres Affekts so ausprägenden Arie: „E per monti e per piano". Ein idyllisch gestimmtes, köstliches Wanderlied, im Mittelsatz etwas getrübt von vorüberziehenden Schatten des Unmuts, der Ermattung. Weiterhin hat Antigona die schöne e-moll-Siziliane: „Da tanti affamie oppressa" zu singen, die anmutige Arie: „La sorte mia vacilla", die das Bild des am dunklen Himmel funkelnden Sternes geistvoll und meisterlich musikalisch auswertet. Schließlich sei noch das Liebesduett von Antigona

und Admet hervorgehoben: „Alma mia“, von glücküberströmten Entzücken durchflossen.

Es heißt sich bescheiden beim Beschreiben der Schönheiten dieser Partitur. Darum sei, der Kürze zuliebe, nur noch das Allerwichtigste kurz erwähnt. Trasimede als Jäger besingt die schöne Antigona als Abbild Dianas in der glänzenden Arie: „Se l'arco avessi e i strali“, die mit ihren prachtvoll geführten zwei obligaten Hörnern, ihren konzertierenden Oboen und Geigen in reichster melodischer Fülle sich köstlich ausbreitet. Eine zornentbrannte a-moll-Arie: „Armati o core di cieco degno“ tut im Schlußakt mit ihren wutschnaubenden, aufbrausenden Unisongängen des Streichorchesters starke Wirkung.

Schließlich sei aus der starken Herkules-Partie nur das stärkste hier vermerkt, der Anfang des zweiten Aktes, eine packende Szene von Gluckscher Kraft. Im Hades, Herkules mit dem gefesselten Höllenhund Zerberus, der vor Wut heult, schnaubt und faucht, wie Herkules' accompagnato: „In van ti scuoti“ mit dem Gebell der Streicher so realistisch zeigt. Die prachtvolle zweisätzige sinfonia ist Begleitmusik zu dem szenischen Bild: Plutos Thron von einem höllischen Ungeheuer im Rachen getragen, daneben die gefesselte Alceste von Furien gepeinigt. Wilde Kraft im ersten Largo, ein chromatisch schmerzvoll verzerrtes Getümmel in dem aufregenden Allegro, in dem das volle Orchester fast von Anfang an ohne jede Pause beschäftigt ist, ein packendes Tonbild kraftvollen Kampfes in dem dritten g-moll-Allegro, das Herkules' siegreichen Kampf mit den Furien und Ungeheuern begleitet.

Der Admet steht in der ersten Reihe der Händelschen Opern und kommt, seiner ganzen dramatischen Anlage, seinem ethischen Gehalt nach den Forderungen unserer Zeit sehr entgegen. Schon 1906 hat Hans Dütschke in Berlin eine beachtenswerte Bühnenbearbeitung der Partitur geliefert, die leider zu praktischem Versuch keine Bühne angeregt hat. Wennschon Dütschkes Arbeit nach den uns jetzt erst gewonnenen Einsichten kritischen Einwendungen Raum läßt, so sei ihr Verdienst wie auch das seiner sorgsamen deutschen Fassung des Textbuches hier nicht geschmälert. Carl von Winterfeldt hat schon 1851 in seiner Schrift:

„Alceste“ eine vergleichende Studie der Opern von Lulli, Händel und Gluck verfaßt, bei der allerdings Händel erheblich zu kurz kommt, mangels genügender Bekanntschaft Winterfeldts mit Händel und mangels genügender vollständiger Partiturvorlagen.

RICCARDO I° (1727)

Paolo Rolli, der Textdichter, wählte für diese Oper einen englischen Nationalhelden, König Richard Löwenherz, und widmete sein Libretto mit einem fein gedrechselten Sonett dem eben zur Herrschaft gekommenen König Georg, was ihm den Titel eines Hofpoeten eintrug.

König Richard auf der Brautfahrt. Auf der Insel Zypern soll er mit seiner ihm noch unbekannten Verlobten, der Prinzessin Costanza von Navarra, zusammentreffen. Ein Seesturm hat jedoch alle Schiffe der Flotte zum Scheitern gebracht. Zu Anfang des ersten Aktes (nach der vorzüglichen, nur zweisätzigen Ouvertüre, mit einer kräftig bewegten Fuge als Hauptsatz) erblickt man die Küste von Limisso, mit Klippen und gestrandeten Schiffen. Costanza und ihr Vertrauter Berardo irren am Strand umher, und Costanza beklagt das Unglück, das ihr, wie sie glaubt, den Verlobten und den Thron geraubt hat. Ihr accompagnato: „Lascia Berardo“ in eine höchst merkwürdige Meersinfonie eingebaut, die mit den damals berühmten Sturmsinfonien der französischen Opern in einen gefährlichen Wettbewerb tritt. Die wogenden Wellen, die hoch ragenden Felsklippen, das Rauschen des Wassers, das Wehen des Windes malt diese Sinfonie mit zwar bescheidenen instrumentalen Mitteln, aber doch mit schlagender Wirkung. Der Paukenwirbel, bald laut, bald leise tut dabei seine volle Schuldigkeit. Costanza und ihr Begleiter werden gastlich aufgenommen von der Prinzessin Pulcheria und ihrem Vater, dem Tyrannen von Zypern, Isacio. Beide Flüchtlinge verbergen ihre wahren Namen. Oronte, der Verlobte der Pulcheria, erhält von Isacio den Auftrag, von den englischen Schiffen mit Feuer alles zu zerstören, was der Sturm etwa noch übriggelassen hat. Pulcherias erste Arie: „Vado per obbedirti“ wird von Burney folgendermaßen kommentiert: „Eine der vorzüglichsten

Bravourgesänge. Mir wurde berichtet, wie die glänzende Stimme der Faustina sich auf eine herrliche Art durch die geschäftige Begleitung hindurchgerungen habe und schließlich das ganze Haus erfüllt habe.“ Von besonderer Feinheit die Rückleitung der Reprise nach dem Mittelsatz mit dem plötzlichen, entschiedenen Eintritt von A-dur nach cis-moll, und der Abschluß mit den vier gehämmerten Vierteln auf dem hohen E. König Richard hat sich aus dem Schiffbruch gerettet. Seine Arie: „Cessata è la procella“ setzt die Strand- und Wogenmalerei des ersten accompagnato fort. Er gibt sich als Abgesandter des englischen Königs aus und kommt in Isaccios Burg, um dort Costanzas Schicksal zu erkunden. Richards Arie: „Agitato da fiere tempeste“ wiederum ein Seestück, wie dem König des meerbeherrschenden Englands gebührt: „Wenn der Schiffer, von wilden Stürmen bedrängt, seinen Stern erblickt, dann fühlt er sich froh und fährt sicher seinen Kurs.“ Dem Text entsprechend führt das Orchester eine brillante, unablässig auf und ab wogende Begleitung durch, und der Gesang wetteifert an virtuoser Beweglichkeit mit dem Orchester, wie die Riccardo-Partitur überhaupt in der Virtuosität der Gesangspartien ihren Schwerpunkt findet.

Im zweiten Akt hat Isacio erfahren, daß die von ihm aufgenommene Schiffbrüchige Costanza sei. In ihrer Verwirrung über diese Entdeckung ihres Geheimnisses singt Costanza die Arie: „Da notte il pelegrino se perde il suo camino“. Eine prachtvolle Lösung des artistischen Problems einer fantastisch verschlungenen Linienführung dreier verschiedener Stimmen: Gesang, Violine, Baß wetteifern mit erlesener Kunstfertigkeit in der tonmalerischen und doch strengster musikalischer Logik gehorchenden Ausdeutung des Bildes: der Wanderer, der nachts vom Wege abirrt, aber ein Licht durch das Dunkel scheinen sieht, und von Furcht befreit aufatmet. Gewundene, chromatisch vom fis-moll abirrende kleine Figuren einerseits und ein tonal wohl fundiertes, weich und heimlich aufleuchtendes A-dur sind die wesentlichen Träger des Ausdrucks. — Isacio, der von Begierde nach Berenice erfaßt ist, schmiedet einen Plan, der ihm zu seinem Ziel verhelfen soll. Er sendet seine Tochter Pulcheria zu Richard, der seine Braut noch nicht gesehen hat und die ihm

als Berenice präsentierte Pulcheria zur Königin von England machen soll, worauf Berenice wohl mit Isacio vorlieb nehmen dürfte. Das gewagte Spiel der Verwechslungen mißlingt. Mit Mühe nur läßt sich Pulcheria die ihr zugedachte Rolle aufnötigen. Isacio vollendet seine Überredung in der Arie: „Ti vedrò regnar sul trono", die der Verwicklung des Planes Ausdruck gibt durch eine ganz außergewöhnliche kontrapunktische Verwicklung. Eine richtige fünfstimmige Invention mit Thema und Gegenthema, in Umkehrungen nach doppelter Kontrapunktweis, mit thematischen Intermezzi, dabei ein eindringlich deklamiertes und gesanglich wirkungsvolles Baßsolo. Pulcheria wehrt sich gegen die Zumutung in dem zweckvoll gesetzten accompagnato: „Ah padre! ah, cielo!" Wie sie langsam nachgibt, wird harmonisch fein unterstützt durch die Wendung von Fis-dur nach F-dur, d-moll, a-moll. Sie beruhigt ihr Gewissen schließlich durch den Vergleich mit dem „Jasmin, der auf der Wiese duftend allen erfreulich ist und mit seiner Schönheit niemand beleidigt". Sie gehorcht „unschuldsvollen Herzens", „candido e puro" und hofft, daß auf irgendeine Weise eine gute Lösung sich finden wird. In dieser seelischen Verfassung singt sie ihr „Blumenstück": „Qual gelsomino che imperla il prato", das in seinen Konturen die auf schlankem, biegsamen Stengel sich wiegende Blume so fein zeichnet. Oronte, der Verlobte der Pulcheria, hat erfahren, welch betrügerisches Spiel der Schwiegervater plant, und beschließt sich zu rächen, indem er Richard aufklärt. Auch Costanza erhält die Zusage seiner Hilfe. Ihre Arie „Caro vieni a me" singt in den holdesten, zärtlichsten und innigsten Tönen der Sehnsucht. In ihrer biegsamen Anmut ist diese Arie eines der bezauberndsten Liebeslieder der ganzen dramatischen Musik. Man halte dagegen Pulcherias auch sehr graziöse, aber viel leichter an der Oberfläche haftende Arie: „Ai guardi tuoi", mit der sie sich bei Richard und dem Angeber Oronte gleichzeitig aus der fatalen Situation zu ziehen weiß. Nochmals kehrt Richard als Gesandter zu Isacio und verlangt im Namen des Königs von England sofortige Übergabe der Prinzessin Berenice, unter Androhung von Krieg. Die zu ihrem Vater zurückgesandte Pulcheria wirkt auch auf Isacio ein, so daß schließlich Berenice dem Gesandten über-

geben wird. Sie erkennt ihn als Richard, und mit dem Duett der Verlobten: „T' amo si" schließt der Akt. Ein Stück Musik von elysäischem Klang, in E-dur leicht dahin schwebend, in reichgezierter Grazie; Mittelsatz in gis-moll, von traumverlorener Glückseligkeit.

Der dritte Akt zeigt, daß Isacio sein Spiel nicht so leicht verloren gibt. Als Richard mit Berenice abziehen will, überfällt ihn Isacio. Mit Mühe schlägt sich Richard durch. Der Kampf beginnt. Anlaß für Richard, eine Reihe chevaleresker, feuriger Kriegsarien zu singen. Sein Aufruf an die englischen Truppen: „Oh voi, che meco del Tamigi in riva" wird bei den Londoner Aufführungen seinen Eindruck nicht verfehlt haben, hat doch der Librettist Rolli darin ein ganzes angelsächsisches Kulturprogramm aufgerollt, von Freiheit, Tüchtigkeit, Ehre, Schonung des Unterlegenen. Händel hat dies accompagnato aufs wirksamste unterstrichen, und auch Richards folgende Arie: „All' orror delle procelle" ist ein Glanzstück bravouröser Gesangsbehandlung. Tiefer freilich ans Gemüt gehen die Gesänge der in Angst und Zweifel zurückgebliebenen Costanza. Ihr kleines f-moll-Arioso: „Morte vieni" verwendet die blassen Klänge der Baßflöte (traversa bassa) im Dialog mit der Stimme, zur Begleitung eines punktierten Streicherrhythmus, mit rührender elegischer Wirkung. Pulcherias folgende F-dur-Arie ist zweimal komponiert, das erstemal zu einem Text frostiger rhetorischer Wendungen: „Quell' innocente afflitto". Was die Töne besagen, wird aber erst bei der zweiten Fassung klar: „Quando non vede la cara madra". „Das Lämmchen verlangt klagend nach seiner Mutter, bis ein Schäfer sich seiner erbarmt. So hoffe auch ich, den Lüften mein Leid klagend, schließlich Mitleid zu finden, wenn mein Vater lebt." Dementsprechend eine sanfte pastorale Musik für Schalmeien und Streicher, mit eingemischten Echophrasen, mit zärtlich klagenden, galanten Koloraturen, von einer Feinheit wie Meißener Porzellan. Im stärksten Gegensatz dazu Isacios auf Kampf gestimmte Arie: „Nel mondo e nel abisso"; ein kraftvoller Baßgesang von mächtigem Wurf, dabei von sorgsamer polyphoner Arbeit in der geschäftigen Begleitung. Wiederum stärkster Kontrast zu diesem c-moll-Stück Costanzas elegisches f-moll-Largo:

„Bacia per me la mano“. Das berühmte f-moll-Präludium aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers hat mit diesem intimen, rührend zarten Händelschen Stück in Motiven und Stimmung eine auffallende Verwandtschaft. — Szenenwechsel: Die Stadtmauern von Limisso werden vom englischen Heer mit Widderköpfen angerannt. Zu den Klängen glänzender kriegerischer Sinfonien rücken die Engländer vor. Richard nimmt die Stadt ein. Die befreite Costanza macht ihrer Dankbarkeit und Freude Luft in der merkwürdigen Arie: „Il volo coso fido“, deren Töne musikalisch besagen, daß „kein Vöglein so treu dem trauten Nest zufliegt, wie meine treuliebende Seele deinem edlen Herzen“. Der Pikkoloflöte mit Hilfe der Streicher obliegt es, das Zwitschern und den Flug des Vögleins der Fantasie vorzustellen. Auf Pulcherias Bitten wird Isacio begnadigt, und in Jubel und Glanz klingt die Oper aus.

SIROE (1728)

Händel komponierte in Siroe zum ersten Male einen Text des damals noch jungen Metastasio, der mit der Didone abbandonata 1724 und mit dem von Lionardo Vinci 1726 in Musik gesetzten Siroe seinen Weltruhm begründete. Fast alle Komponisten von Rang jener Zeit haben Siroe komponiert, und in der Tat bietet das Textbuch bestechende Vorzüge, in der Bühnenwirksamkeit der Fabel, dem sorgsamen dramatischen Aufbau, der eleganten Diktion und der Eignung für die Musik. Metastasio schöpft aus der persischen Geschichte und schmückt den Stoff mit eigenen Erfindungen reichlich aus.

Die handelnden Personen sind: Cosroe, König von Persien; seine beiden Söhne Siroe und Medarse; Emira, Prinzessin von Kambodscha, die als Jüngling verkleidet unter dem Namen Idaspe am persischen Hof lebt; Laodice, die Schwester des persischen Generals Arasse. Cosroe bevorzugt seinen jüngeren Sohn Medarse, einen sittenlosen, verdorbenen Jüngling, vor dem älteren, tüchtigen und tapferen Siroe, und will die Siroe zustehende Thronfolge dem jüngeren Bruder zuweisen. Die erste Szene, im Tempel des Sonnengottes spielend, zeigt Cosroe mit seinen beiden Söhnen, wie er listig versucht, Siroe auszuschalten, indem er „dem Wür-

digsten“ die Herrschaft übergeben will. Als Siroe sich weigert, auf sein Recht der Thronfolge zu verzichten, entsetzt ihn der Vater ohne weiteres seiner Würden. Den Streit der Brüder versucht Idaspe-Emira zu schlichten, Siroes heimliche Geliebte. Nur er weiß, wer Idaspe wirklich ist. Emira weilt an Cosroes Hof, um eine Gelegenheit zur Rache an Cosroe zu erspähen, der ihr den Vater, die Heimat und die Herrschaft geraubt hat. So stiftet Emira jetzt also Siroe zu offenem Aufstand gegen Cosroe an. Als Siroe zögert, wirft ihm Emira Untreue vor, Zuneigung zu Laodice, die gerade herbeikommt. Mit anzüglichen, spitzen Reden zu Laodice verwundet Emira Siroes Gefühl. Diese ganzen Szenen im wesentlichen auf secco-Rezitativ gestellt, sind ein Schulbeispiel für Händels meisterliche, rasche und bühnenwirksame Behandlung dieser Gattung. Der Niederschlag dieser halb spöttischen, halb temperamentvoll ungeduldigen und erzürnten Stimmung ist Emiras Arie: „D' ogni amator la fede“. „Unsicher ist die Treue jedes Liebhabers. Man weint, verspricht, schwört, verlangt, dann verläßt man sein Liebchen; so leicht spricht man von sterben, so leicht ist die Lüge.“ Sehr fein birgt sich im musikalischen Ausdruck bitterer Spott hinter einer fast buffomäßigen Fassung, aus der nur hier und da ein plötzlicher Akzent, ein gehaltener hoher Ton, ein unerwarteter Sprung die innere Erregung künden. Schon das Ritornell resümiert für den Kundigen die ganze Mischung der Affekte. Laodice ist in der Tat in Siroe verliebt und versucht ihn mit süßen Worten zu ködern, bis Siroe endlich voll Ärger und Ungeduld die Zudringliche abweist. Seine Arie: „Se il labbro amor ti giura“ besorgt diese peinliche Aufklärung in den scharf punktierten Sarabanden-Rhythmen, mit Betonung auf das zweite Viertel, die bei Händel typisch sind für den Ausdruck einer stolzen, entschieden abweisenden Erregung. Ein Stück, dessen Schönheiten nur aus der dramatischen Situation heraus voll zu würdigen sind, wie überhaupt die Siroe-Partitur eine ganze Reihe derartiger „dramatischer“ Arien birgt, zum Unterschied von „lyrischen“. Laodice empört über die Abweisung ihrer Liebe, brennt auf Rache an Siroe. Ihren Bruder Arasse, einen Freund und Anhänger Siroes, hetzt sie gegen den Prinzen auf, seine Bedenken beschwichtigend mit der Arie: „O placido il mare lusinga“.

Wiederum eine jener fein zugespitzten ironischen Arien Metastasioschen Gepräges, denen Händel geistreich-musikalisch beizukommen weiß, in diesem Falle durch die pointierte Rhythmik, die Ausnutzung des Refrains, das leise Durchklingen des gefühlsmäßigen Untertons durch die den Grundaffekt verhüllenden Wort, durch andeutende malerische Züge. Der erste theatralische Glanzpunkt naht. Siroe in des Vaters Zimmer legt heimlich ein Blatt auf Cosroes Tisch, mit einer Warnung vor dem ungenannten falschen Freund, der des Königs Leben bedroht. Er meint Idaspe-Emiras Drohungen, und möchte in einer Aufwallung von Kindesliebe den Vater behüten. Plötzlich treten Cosroe und Laodice ein, Siroe hat gerade noch Zeit sich zu verbergen. Von seinem Versteck aus hört er mit an, wie Laodice über die Schmach sich beklagt, die Siroe ihr angetan, wie Cosroe erbleichend das Blatt liest, wie Medarse, hinzutretend, sich selbst als Schreiber der Warnung bezeichnet und Siroe des geplanten Vatermordes anklagt. Da kann sich Siroe nicht mehr zurückhalten. Er verläßt sein Versteck, bekennt sich als Schreiber der Warnung. Idaspe-Emira kommt hinzu. Siroe, in die Enge getrieben, soll den Namen des Verbrechers nennen, weigert sich aber, in Anwesenheit Idaspe-Emiras die Geliebte anzuklagen. Alle Anwesenden wenden sich sofort gegen ihn, er selbst gilt als der Verbrecher. Siroe kann den Verdacht nicht entkräften und weiß sich nur durch die Beteuerung seiner Unschuld zu wehren. Seine f-moll-Arie: „La sorta mia tiranna“ drückt ein Gemisch von Schmerz, Empörung, Scham und atemloser Erregung aus. Wiederum ein Meisterstück der „dramatischen“ Arie. Jede Phrase auch der Violinstimme in Ausdruck umgesetzt. Wie flehentlich z. B. die kleine Phrase der Geigen in Sechzehnteln, die immerwährend die Pausen des wie vor Erregung stammelnden, in kleine Stückchen zerlegten Gesanges ausfüllt! Wie prachtvoll tiefdunkel im Mittelsatz die Übergänge von f-moll nach b-moll, Des-dur, as-moll! Das Anfangsmotiv der Arie ist eine neapolitanische Schulfloskel. Man findet es fast notengetreu z. B. in der Arie: „Più non voglio credere“ aus Bononcinis „Mario Fuggitivo“. Wie Händel das Erbgut hier individuell verwaltet, ist für seine Ästhetik typisch. Diese Schulfloskeln sind wohl durch die so ziemlich feststehenden, sich häufig wiederholenden Rhythmen der italienischen

Arienverse zu erklären, deren natürliche Deklamation sozusagen von selbst, zwangsläufig auf ganz ähnliche musikalische Motive führte. Auch Emiras Arie: „Vedeste mai sul prato“ ist auf eine solche Schulphrase gegründet, die man nicht selten in den Werken der Zeit findet, z. B. ganz ähnlich in Domenico Sarris: „Non ho ragione, ingrato“ aus „Didone abbandonata“. Aber welchen musikalischen Reichtum weiß ein Händel aus so einem landläufigen Motiv herauszuholen! Emira, die soeben noch Siroe in seiner Anwesenheit verklagt hatte, verteidigt den nun Abwesenden und erklärt ihr merkwürdiges Verhalten dem verwunderten Medarse in dieser Arie: „Sahst du nie auf der Wiese einen Sommerregen fallen? Die Rose blüht auf, wenn das Veilchen verwelkt ist, und beide sprießen doch aus dem gleichen Erdreich. Auch mein Herz bleibt sich gleich, ob es verteidigt oder anklagt, ein und derselbe Grund entflammt es zu Verachtung und zu Mitleid.“ Die reich gezierte Begleitung mit ihren kleinen Trillern und Nachschlägen, ihren Terzengängen ist wohl Andeutung des tröpfelnden Regens. Das energisch deklamierte Hauptmotiv fährt von Zeit zu Zeit dazwischen, die Kraft des hinter diesem spielerischen Ausdruck stehenden Willens andeutend. Auch Laodice und Medarse unterhalten sich noch über Siroes rätselhaftes Benehmen und auch über Idaspe-Emiras seltsames Schwanken. Laodice beendet den Akt mit der nachdenklichen Arie: „Or mi perdo di speranza“. Sie ist nun, zwischen Furcht und Hoffnung schwebend, ganz ratlos geworden, und diesen haltlosen Gemütszustand spiegelt die Arie wider, in ihrem unsteten Hin und Her auf wenigen Tönen, die sich zu einer rechten Gesangsmelodie nicht verdichten. Man kann das Stück melodisch reizlos nennen und seinen dramatischen Ausdruckswert dennoch würdigen.

Den zweiten Akt eröffnet eine Szene im königlichen Park zwischen Siroe und Laodice. Die Prinzessin fühlt tiefe Reue über das von ihr mitverschuldete Unglück Siroes. Sie bittet Siroe um Verzeihung, er wünscht von ihr nichts anderes, als daß sie aufhören möge, ihn zu lieben. Ihre Arie: „Mi lagnero tacendo“ gibt die Antwort: „Stumm will ich mein hartes Geschick beklagen, aber daß ich dich, o Teurer, nicht mehr lieben soll, hoffe nicht von mir.“ Die trübe d-moll-Siziliane drückt diese schmerzvolle Resi-

gnation treffend aus, mit ihren schleppenden, klagenden, schneidend schmerzlichen Vorhaltswirkungen das ganze Stück hindurch. Kaum ist Laodice abgetreten, so erscheint Emira zu einer Aussprache mit Siroe. Dem rachsüchtigen, leidenschaftlichen Weib ist Siroe nicht gewachsen. Ihre Liebe hat sich in Haß gewandelt, da sie weiß, daß Siroes schriftliche Warnung an den Vater sich auf sie bezieht. In äußerster Erregung sieht Siroe keinen anderen Ausweg als sich zu töten. Er zieht den Degen. In diesem Augenblick kommt Cosroe. Er glaubt, daß sein Schützling Idaspe-Emira von Siroe am Leben bedroht wird. Siroe ergibt sich verzweifelt den Wachen, dabei alle ihm vorgeworfenen Verbrechen auf sich nehmend. Emira erwirkt beim König einen Aufschub der Siroe zugedachten Todesstrafe, indem sie bemerkt, noch habe er die Verschwörer nicht angegeben. Im Abgehen singt Siroe die Arie: „Mi credi infedele“, die der Situation allerdings nicht gerade in außerordentlicher Weise gerecht wird. Cosroe und Emira bleiben allein zurück. Idaspe-Emira hält die Gelegenheit für günstig, den verhaßten König hinterrücks zu töten. Medarse überrascht im Eintreten Idaspe, das Schwert ziehend. Mißtrauisch fragt Medarse nach dem Grund dieses Beginnens. Idaspe erklärt, er wolle sein Schwert vor dem König niederlegen, sich entwaffnet ihm gefangen geben, bis der auf Idaspe gelenkte Verdacht entkräftet sei. Cosroe gerührt, umarmt den jungen Freund. So kann nun Emira ihr: „Sgombra dell' anima“ singen, ein eigentümlich figuriertes Moll-Menuett, daß die Treueversicherung des falschen Freundes mit trüben, aufrichtige Zuversichtlichkeit vortäuschenden Tönen begleitet. Cosroe ernennt zum besseren Schutz des Thrones Medarse zum Mitregenten. Medarse sieht seinen Glücksstern strahlen. Seine Arie: „Frà l'orror della tempesta“ zeigt des Sängers zufriedenen Gemütszustand in der kunstvollen kontrapunktischen Durchführung einer ganzen Reihe von Motiven; man denkt an das Finale der Mozartschen Jupiter-Sinfonie, das in den Themen mit dieser Arie auffallende Ähnlichkeit hat.

Szenenwechsel. Siroe wird Cosroe vorgeführt. Der Vater hält ihm alle seine Vergehen der Reihe nach vor, stellt ihm aber Verzeihung in Aussicht, wenn er seine Mitverschworenen entdeckt. Emira, voll Furcht, daß Siroe sie beschuldigen wird, versteht

durch listige Unterbrechungen Siroes Antwort zu verzögern, ihm heimlich Zeichen gebend. Der König bietet Siroe schließlich noch Laodices Hand, gibt ihm kurze Bedenkzeit, macht schließlich Idaspe-Emira zum Richter über ihn. Laodices neu entfachte Glut für Siroe wird rasch gedämpft durch Idaspes Erklärung, daß Idaspe selbst Laodice liebe. Emira schließlich allein zurückbleibend, beschließt den Akt mit der Arie: „Non vi piacque in giusti Dei" in einem Rückfall zärtlicher Gesinnung für den unglücklichen Siroe. Die Arie stellt die Sehnsucht nach dem einfachen Leben der Hirten dar, fern von den Tücken des höfischen Lebens. Ein Prachtstück fein ziselierter Arbeit, von entzückend bukolischem Ton. Die kapriziösen Figuren des Violinparts scheinen die drolligen Sprünge des Lämmleins zu malen, von dem der Text spricht. Dazwischen klingen die pastoralen Schalmeien in ganz realistischen Wendungen, mit jauchzenden Schnellern, weichen Terzengängen.

Dritter Akt. Ein Aufstand des empörten Volkes tobt, um Siroe zu befreien. Cosroe sieht kein anderes Mittel ihm zu begegnen, als den Tod Siroes, den er schweren Herzens dem widerstrebenden General Arasse anbefiehlt. Laodice stürzt in Verzweiflung herbei, klagt sich beim König reuevoll der falschen Beschuldigung Siroes an und fleht um sein Leben. Vergebens. Aus ihrer Arie: „Se il caro figlio" spricht in hastiger Erregung eindringlich die Besorgnis. Auch Idaspe-Emira bedrängt in höchster Erregung den König um Siroes Leben. In einer prachtvoll leidenschaftlichen Szene entdeckt sich Idaspe dem König als seine Feindin Emira, hält ihm die Unschuld des Sohnes vor, schleudert ihm die ärgsten Verwünschungen entgegen. Arasse meldet den Tod Siroes. Ganz vernichtet bleibt Cosroe zurück. Sein fis-moll-Larghetto: „Gelido in ogni vena" gehört zu jenen ausdruckssatten ariosi, die ein so hervorragender Schmuck der Händelschen Partituren sind. Schrecken und Reue sprechen aus diesen wie gelähmt stockenden Tönen, den in chromatischen Seufzern absteigenden Figuren, dem dumpfen Murmeln, den furchtbar erregten Schreien des Baßsolo. Emira, von Arasse auf Cosroes Befehl als Gefangene abgeführt, erfährt von Arasse, daß Siroe in Wirklichkeit von Arasse geschont sei und noch im Kerker der

Befreiung harre. Auch Medarse meldet sich, ungestüm des Bruders Tod fordernd, mit der Arie: „Benchè tinto del sangue fraterno“, einem Stück von forscher, fast militärischer Schneidigkeit. Musikalisch viel bedeutsamer die folgende Szene, die Siroe im Kerker zeigt. Er hat mit dem Leben abgeschlossen. Bitter resigniert der Ton seines b-moll-accompagnato: „Son stanco“. Vollends die Arie: „Deggio morire“ ein ergreifendes Stück edelster Ausdrucksmusik, von dunkler Trauer, wie mit tiefvioletten Farbtönen des b-moll, f-moll, es-moll, as-moll. Emira besucht den Gefangenen, gerade noch zur Zeit, um Medarse aufzuhalten, der den Bruder töten will. Als Medarse davor zurückbebt, den tödlichen Streich zu tun, nimmt ihm Emira den Degen ab, gibt die Waffe dann Siroe, der sich nunmehr den Weg zur Freiheit erzwingt. Auch diese Szene von starker theatralischer Wirkung. Jetzt erst glaubt Siroe an Emiras Liebe. Im Glücksgefühl verzeiht er dem überwältigten Bruder. Im Palast wird unterdessen der König von den Aufrührern hart bedrängt. Siroe dringt ein, zum größten Staunen und Schreck des Königs. Aber Siroe kommt nicht Tod, sondern Leben und Verzeihung zu bringen. Allgemeine Aussöhnung zum Schluß.

Musikalisch-architektonisch bedeuten diese Schlußszenen eine gradweise fortschreitende Aufhellung der Stimmung. Der Tiefpunkt ist in Siroes genannter b-moll-Arie erreicht. Emiras Versicherung ihrer unwandelbaren Liebe stellt gegen das b-moll die wohl motiviert weit entfernte Kreuztonart e-moll, in der Arie: „Ch'io mai vi possa lasciar d'amare“. Der noch gedämpften Freudigkeit dieser Arie folgt Siroes helles D-dur, als er in seiner Freude Medarse Verzeihung gewährt: „Se l'amor tuo mi rendi“, von, wenn man so sagen darf „großmütig“-triumphalen Rhythmen, in dreitaktigen Phrasen wie schwebend dahinschreitend. Laodices: „Torrente cresciuto“ bringt E-dur ins Spiel, in einem malerisch durchgeführten Satz, der seine bald beweglichen, bald stockenden Motive der Vorstellung des Baches entlehnt, der von trüber Flut geschwellt im Eise des Winters seinen Zufluß verliert und im Sande eintrocknet, während der von reinem Quell gespeiste Fluß nie ganz versiegt. Die Druckausgaben der Werke Metastasios teilen diese Betrachtung passender allerdings dem Medarse zu,

anstatt der Laodice, wie die Gesamtausgabe verzeichnet. Emiras A-dur-Arie: „La mia speranza“ jubelt auf in glückseliger Freude. Der Schlußchor endlich (Krönung Siroes durch Cosroe) macht sehr passend wiederum einen Tonartenruck nach F-dur. Die individuellen Äußerungen der Freude sind vorüber. Mehr hymnisch gelassen breitet sich dies „Dolcissimo amore“ in der pastoralen Tonart F-dur aus, im Wechselgesang zwischen einem Solo und der Masse des Volks, nicht jubelnd, aber in würdig gemessener Freude die Oper abschließend.

TOLOMEO (1728)

Nicola Haym machte für sein Textbuch einen Griff in die für Oper und Oratorium so ergiebige, oft erprobte Familiengeschichte der Ptolemäer.

Tolomeo, König von Ägypten, ist von seiner Mutter Cleopatra vertrieben worden und hat seinem Bruder und Rivalen Alessandro nicht nur den Thron, sondern auch die Geliebte, Seleuce, abtreten müssen. Verzweifelt irrt er am Meeresufer von Zypern umher, entschlossen, sich ins Meer zu stürzen. Hilferufe vom Wasser her lenken ihn von seinen trüben Gedanken ab, er rettet einen Schiffbrüchigen und erkennt in dem Erschöpften seinen Bruder Alessandro. Elisa, die Schwester des Königs von Zypern kommt hinzu, bemüht sich um den verunglückten Alessandro, der sich schleunigst in die Prinzessin verliebt, die indessen ihr Herz schon einem angeblichen Schäfer Osmin geschenkt hat. Verwandlung. Eine ländliche Gegend auf Zypern beim Palast des Königs Araspes. Seleuce tritt auf. Sie sucht ihren Verlobten Tolomeo, der sich unter falschem Namen in Zypern verborgen halten soll. König Araspe kommt hinzu, verliebt nach Seleuce seufzend. Elisa trifft den von ihr geliebten Osmin, der niemand anders ist als der verkleidete Tolomeo. Sie bestellt ihn zum Stelldichein, für das er indes wenig Neigung hat. Den vor Mattigkeit eingeschlafenen Schäfer-König Tolomeo-Osmin findet seine getreue Seleuce. Wieder taucht im unrechten Augenblick der verliebte König Araspe auf; er stellt Seleuce zur Rede, weshalb sie den einfachen Schäfer verfolge und ihn abweise. Tolomeo erwacht, sieht die Ge-

liebte, aber auch den zornigen Araspe, in dem er sich einen neuen Feind gemacht hat. Im Hin und Her dieser kreuzweise verschränkten Liebesepisoden Tolomeo-Seleuce, Araspes-Seleuce, Elisa-Tolomeo, Alessandro-Elisa wickelt sich die fantastisch-unwahrscheinliche Handlung ab wie ein Märchen aus Tausendundeiner Nacht. Tolomeo gerät schließlich in Araspes Gewalt, der ihn töten lassen will, um Alessandro einen Dienst zu erweisen. Doch die verliebte Elisa rettet Tolomeo, indem sie statt des ihm zu verabreichenden Giftes einen harmlosen Trank unterschiebt. Grausam genug zeigte sie sich allerdings vorher, wenn sie von Seleuce verlangt, auf Tolomeo zu ihren Gunsten zu verzichten, als Preis für Tolomeos Rettung, und wenn sie aus Rache für den ablehnenden Bescheid auch Seleuce dem Tode überliefern will. Alessandro versöhnt sich mit dem Bruder, der seine Seleuce heimführen darf und dazu noch den Thron Ägyptens zurückerhält.

Cuzzoni, Faustina, Senesino, Baldi, Boschi vereinen ihre erlesenen Stimmen zu dem fröhlichen Schlußchor: „Applauda ogn' uno il nostro fato!“

Diesem, rein als Drama betrachtet, rohen Gerüst hat Händel durch seine Musik eine Seele eingehaucht. Man kommt in Verlegenheit, welche Gesänge man besonders hervorheben soll. Die Ouvertüre ausgezeichnet durch ein außerordentlich frisches, lebhaft bewegtes fugiertes Allegro, in das die Hörner fröhlich hineinschmettern.

Im ersten Akt greift in der zweiten Szene Alessandros „Non lo dirò col labbro“ ans Herz. Dies lichte, zarte, unbeschreiblich innige Liebeslied ist der Gruß des dem Tode Entrissenen an das Leben, ein entzücktes Aufatmen beim Anblick der holden Elisa, die dem aus der Ohnmacht Erwachenden freundlich Beistand leistet. Elisa, die für Osmin schwärmt, ergeht sich sofort nach des neuen Verehrers Alessandro Abgang in einer idyllischen Betrachtung, die aus dem Murmeln der sich kräuselnden, leise überschlagenden Wellen, aus dem linden Wehen des Windes die Motive entleiht zu einem reizenden Stück erlesener Klangkunst: „Quell' onda che si frange“. Der spielerische Ton dieses Stückes ist für Elisa ebenso charakteristisch, wie für Seleuce die Wärme und Herzlichkeit der kostbaren Barcarole: „Mi volgo ad ogni

fronda, m'arresto al suon dell' onda". Wiederum tut hier „der Klang der Woge" Dienst in der welligen, weich flutenden, auf und ab wogenden Führung der Linien des ganzen Orchesters, aber wie anders der Ausdruck dieser Wassermusik! Elisas nächste Arie: „Si talor miri un fior" wiederum kokett-spielerisch. Im Vorgefühl des erwarteten Schäferstündchens mit ihrem Osmin singt sie diesen auf feinen, spitzen, dünnen Klang gestellten Ziergesang. Seleuce läßt noch ein Idyll folgen: „Fonti amiche, aure leggiere", wiederum ein köstliches Stück Kleinkunst, diesmal im elegischen Ton g-moll, Flöten, Geigen, Bratschen und Bässe im ständigen Wechselspiel in wenigstens drei, stellenweise mehr Klanggruppierungen. Überhaupt hat der Tolomeo Reichtum an derartigen Idyllen. Elisa eröffnet den zweiten Akt mit einem solchen Meisterstück zierlicher Rokokokunst: „Voi dolce aurette al cor", voll zärtlicher Akzente, fast Haydnisch in der homophonen, akkordischen, auf plastische tanzmäßige Rhythmen gestellten Begleitung, den lockenden, lächelnden kleinen Trillern und Schleifern. Höhepunkt in der Mitte, wo die Geigen gleich einem Dach von Baumwipfeln sich grüßend über dem reizenden Tongebäude langsam, in breiten Noten abwärts neigen. Elisas: „Quanto è felice quell' augeletto" ein Stück zierlich-virtuoser Koloraturkunst. Geige und Gesang duettieren, die Textworte godendo, volando, scherzando als Stichworte benutzend zur Entfaltung biegsamer, graziöser, leicht dahinschwebender Koloratur. Die allerschönste dieser Idyllen ist vielleicht Seleuces: „Dite, che fà, dov' è l'idolo meo". Eine Frage an die „selvagge Deità", die Gottheit des Hains nach dem Aufenthalt des Geliebten. Eine wahrhafte Ekloge antiken Geistes, in der Reinheit und Anmut ihrer Konturen, der zarten Schönheit des Klanges. Gedämpfte Streicher mit pizzicato-Bässen, in der Stimmung zwischen Sehnsucht und freudiger Erwartung schwebend. Das da capo dramatisch und klanglich wirkungsvoll variiert durch die überraschenden Echophrasen, die der angerufene Tolomeo von weitem in den Gesang seiner Liebsten hineinschallen läßt, durch den eingeschobenen, ungeduldigen Rezitativ-Dialog beider Singenden unmittelbar vor der letzten Reprise des Themas. Als Tolomeo im dritten Akt das vermeintliche Gift

getrunken hat, singt er, den Tod erwartend, sein „Stille amare“, ein idyllisch-elegisches Stück von wundervollem Klang und ergreifender Schönheit. Die ganz einfach gehaltene akkordische Begleitung malt die „bitteren Tropfen“ des Giftes, die beim Schlucken die Brust hinunter gleiten. Eine ganz realistische Idee, doch mit feinstem Geschmack, höchster künstlerischer Delikatesse durchgeführt. Das dunkel umschattete b-moll, samt seinen düsteren Verwandten es-moll und f-moll geben der Harmonik die charakteristische Färbung. Die nächtlichen Klänge sind dem vom Unheil verfolgten Tolomeo schon von Anfang der Oper an treu, so in dem f-moll-accompagnato: „Orgoglioso elemento“, in dem f-moll-Larghetto: „Tiranni miei pensieri“; der von Händel öfter behandelten Vorstellung der düsteren Gedanken, die auf einen Unglücklichen einstürmen, ist hier eine eigene, ungewöhnliche Fassung abgewonnen. Im mild glänzenden Es-dur breitet sich Tolomeos sehnsüchtig erbebendes: „Torna sol per un momento“ in herrlicher melodischer Rundung aus. Von ganz außerordentlicher Schönheit auch die beiden Duette der Seleuce und des Tolomeo, das schmerzerfüllte Abschiedsstück: „Se il cor ti perde“ im pathetischen fis-moll zu Ende des zweiten Aktes, und das glückstrahlende: „Tutto contento or gode“ im taghellen A-dur, mit dem festen, elastischen Gang seiner Rhythmen.

LOTARIO (1729)

Diese Oper, auf ein älteres venezianisches Textbuch von Matteo Noris geschrieben, ist von einer für jene Zeit auffallenden Einfachheit, enthält sich der Überfülle von die Haupthandlung verwirrend kreuzenden nebensächlichen Episoden. Berengar, König von Italien, hat die Königin Adelaide ihrer Herrschaft zum großen Teile beraubt. Er belagert Pavia, die letzte Festung Adelaides. Idelbert, der Sohn Berengars und der Königin Mathilde, liebt Adelaide, findet aber einen Rivalen an dem deutschen König Lothar, der über die Alpen Adelaide zu Hilfe kommt. Die dramatischen Konflikte ergeben sich aus dem Gegensatz zwischen Idelbert, der die Feindin liebt, und seinen Eltern; aus dem Schwanken Adelaides, die sowohl Lothar wie Idelbert Dank schuldet.

Adelaide, von Berengar besiegt und gefangen, wird durch Idelbert vom Tode gerettet, durch Lothar befreit. Das Kriegsglück wendet sich. Lothar hat nun Berengar und Mathilde in seiner Gewalt. Sie werden schließlich begnadigt, aus Dankbarkeit Adelaides gegen Idelbert, der an Stelle seines Vaters zum König eingesetzt wird.

Die Musik Händels von reifer Meisterschaft, reich an vorzüglichen Stücken, ohne gerade die durchschnittliche Höhe der Händelschen Leistungsfähigkeit stark zu überragen.

Die Ouvertüre zeigt etliche interessante Varianten des Typs. Das Allegro verwendet den basso ostinato in meisterlicher Abwandlung; das eintaktige Baßmotiv in verschiedenen Tonarten, D-dur, A-dur, e-moll, D-dur, fis-moll, A-dur, D-dur, g-moll, D-dur, dazwischen immer freie, modulierende Intermezzi. Sehr wirksam bricht dies geistreich gefügte Allegro auf der Dominante ab, mit Trugschluß sofort weitergeführt in eine kurze, langsame Überleitung zum Finale, einem ungemein hübschen, gavottenmäßigen Satz.

Der Lotario ist besonders reich an jenen sentenzenmäßigen Arien, die malerische Vorstellungen verbinden mit streng logischer polyphoner Durchführung, in der Art streng linearer, absoluter Musik. Es ist die Bachsche Methode, deren Händel in einer Reihe merkwürdiger Stücke sich überlegen bedient. Clodomirs: „Se il mar promette calma“ ist eine kontrapunktische Fantasie über Wellenmotive verschiedener Art, eine laufende Figur von $\frac{1}{16}$-Noten gegen eine graziös schaukelnde Figur der Geigen im Dialog; dazu fährt das Kopfmotiv energisch deklamierend in breiten Notenwerten als drittes des öfteren dazwischen, und Kontrapunkten nebensächlicher Wichtigkeit ist in dem meisterlichen Gefüge auch ihre gehörige Rolle zugewiesen. Adelaides: „Scherza in mar la navicella“ holt seine Motive her von der Vorstellung des auf den Wogen sich wiegenden Bootes. Das Ritornell zu Anfang schon zeigt als Extrakt der Komposition die vier verschiedenen rhythmischen Motive, die in mannigfachen Kombinationen den Inhalt des ganzen Stückes ausmachen. Berengars: „D'instabile fortuna“ ist eine rhythmisch-polyphone Studie über rollende Motive verschiedener Notenwerte und Rhythmen, gemäß der Vorstellung

vom „rollenden Rad des Glücks“. Auch die Koloraturen sind durch diese malerisch-logische Behandlung durchgeistigt. Ein ganz besonders starkes Meisterstück dieser Gattung ist Lotarios: „Non disperi peregrino“. Die Motive des Wanderns, der Wolken, die den Himmel verdunkeln, des leichten Gewölks der Morgenröte in kunstvoller Arbeit verflochten. Sehr pittoresk gleich zu Anfang die Art, wie das zart profilierte Hauptmotiv allmählich von allen Stimmen Besitz ergreift, wie Gegenmotive hinzukommen, es durch Fülle und Beweglichkeit in seiner zarten Klarheit gleichsam verdunkeln, wie dann in der zweiten Hälfte, dem Text schon vorgreifend, das Nahen der Morgenröte durch die aufsteigenden, sich aufhellenden Figuren in eine Musik von fast absolutem Gepräge, in charakteristische und doch streng logische Töne übersetzt wird. Mathildes: „Quel superbo“, dem Text entsprechend eine lineare Studie über ein Tonbild auf und ab wogender Wellen, das Kreuz und Quer des bewegten Wasserspiegels frappierend in Töne einfangend. Clodomiros: „Alza il ciel pianta“ ein Wind- und Blitzstück von geradezu drohendem Klang, ein packendes Kraftstück für einen machtvollen Bariton. Aus dem ersten Akt wären noch einige Stücke besonderer Hervorhebung wert. Idelberts: „Per salvarti, idolo mio“ ist die zärtlich besorgte Anrede des schwärmerisch liebenden Jünglings an die bedrohte Geliebte; von jugendlicher Anmut, sozusagen schlank und leicht beweglich in den Linien, zart und voll Innigkeit. Die herrliche Melodie mit Bedacht in E-dur gesetzt; im Mittelsatz das helle Dur getrübt durch fis-moll, h-moll, gis-moll. Der Sarabandenrhythmus: $\frac{3}{4}$ ♪ | ♩. ♬ ♩. 𝄾 ♪ | ♪ ist typisch für eine ganze Klasse Händelscher Melodien. Die Könige bedienen sich passend seiner nachdrücklichen, heldenhaft anmutenden Würde. Drei interessant differenzierte Beispiele sind Lotarios: „Rammentati, cor mio“, Berengars: „Regno e grandezza“ und „Vio sento si rimorsi“. Adelaides „Menti eterne“ gehört auch in diese Klasse. Das b-moll-Stück eine Ausdrucksmusik erster Güte. Man verfolge z. B. in der Geigenstimme die flehentlichen Gesten, die packenden Ausrufe auf hohen, plötzlich einspringenden Tönen, Takte 3, 8, 9, 10, 12, 24, 38, 46, 48 usw. Die gefangene Königin im Kerker auch im Unglück noch immer in jedem Zoll eine Königin. Das

Gegenstück dazu in jeder Hinsicht Mathildes: „Arma lo sguardo", scharf pointiert, boshaft spöttisch im Ton, mit Koloraturen, die ein höhnisches Gelächter realistisch markieren.

Schließlich sei Adelaides und Lotharios Schluß-Duett hervorgehoben: „Si bel sembiante", ein meisterliches Stück in jeder Hinsicht, was überströmenden, seelenvollen Ausdruck des Glücksgefühls angeht, wie Vollendung der Form, Anmut und Lieblichkeit der Melodie, Kunst des duettierenden Satzes.

PARTENOPE (1730)

Das Libretto von Silvio Stampiglia, schon drei Jahrzehnte alt, verherrlicht die Gründung von Neapel durch Partenope. Vergil und Ovid schon sprechen von Neapel als Partenope, nach der Sirene dieses Namens. Die klassische Sage wird von Stampiglia mit einem wahren Netz von Liebschaften überwuchert. Die Königin Partenope von drei Liebhabern bedrängt, dem korinthischen Prinzen Arsace, dem Prinzen von Rhodus Armindo, dem Prinzen von Cumae Emilio. Gegenspielerin der Partenope ist Rosmira, die Prinzessin von Cypern, die Arsace liebt, ihm verlobt ist, aber von ihm im Stiche gelassen wird. Sie tritt als armenischer Prinz verkleidet unter dem Namen Eurimene auf, um den durchs Garn gegangenen Liebsten leichter wieder einzufangen. Partenope begünstigt den Arsace.

Die Oper beginnt mit einem szenischen Schaustück. Sonnenaufgang. Ein Stadtviertel am Meeresstrande, festlich geschmückt; an Apollos Altar werden Opfer dargebracht; Nymphen mit Becken voll Lorbeerblättern; Partenope auf dem Thron, von ihrem fürstlichen Gefolge und der Volksmenge lebhaft begrüßt. Der erste Akt exponiert die Liebeshändel am Hofe dieser Amazonenkönigin, wie sie sich einmal nennt. Arsace erkennt die verkleidete Rosmira, und spricht dies, an ihr vorbeigehend, in einem entzückend feinen Flüsterliedchen aus: „O Eurimene ha l'idea di Rosmira". Die ganze Oper ist überhaupt, wie kaum eine andere, voll von Vertonungen verliebter Sehnsucht in den mannigfachsten Abschattierungen, gleichsam eine hohe Schule des galanten musikalischen Ausdrucks. Rosmiras E-dur-Siziliane: „Se non ti sai

spiegar“ von einem wahren Charme der Melodie und des Klanges. Rosmira gibt sich Arsace nun ihrerseits zu erkennen und bringt den Ungetreuen in nicht geringe Verlegenheit; er muß schwören, ihr Geheimnis zu hüten. Arsaces „Sento amor con novi dardi“ ein artistisches Meisterstückchen fein verschnörkelter Linienführung. Gesang und Geige wetteifern im duettierenden Ausmalen der schwirrend dahingeschnellten spitzen „Liebespfeile“. Rosmiras Revanche an Arsace besteht darin, daß sie als Prinz Eurimene die Partenope in sich verliebt macht, und so versucht, Arsace als Liebhaber der Königin zu entthronen. Emilio, Partenopes Feind, will Frieden schließen, wenn ihm Partenope ihre Liebe schenkte. Partenope läßt ihn abblitzen und bietet ihre Streitkraft auf zum Kampf gegen Emilio. Partenopes: „Io ti levo l'impero dell'armi“ zeigt Händel im Wettbewerb mit den jüngeren Kapazitäten der neapolitanischen Schule, einem Vinci, Pergolese, Hasse. Geistvoll geschliffene Virtuosität großen Stils entfaltet diese Arie sieghaft und glänzend. Rosmira beschließt den Akt mit einem köstlichen Jagdstück: „Io segno sol fiero trà boschi“ singt sie. Mögen die anderen der Liebe sich ergeben, „Rosmira huldigt nur der Cynthia“. „Ich jage im Walde das Wild, und Amors Spuren vermeid' ich, wohl weiß ich warum.“ Jagdhörner und Oboen samt Streichern vollführen eine fröhliche Jagdmusik; das Ganze eine schwungvolle, glänzende Gigue.

Den zweiten Akter öffnet eine ausgedehnte Kampfszene mit kriegerischer Sinfonie, Chören, einem Marsch. Emilio wird gefangen. Partenope zieht als Siegerin in Neapel ein, ihr „Care mura“ singend, ein „Largo e pomposo“ von echt Händelscher Größe und Noblesse. Ein Hauptstück des Aktes ist Partenopes „Voglio amare“, in der neueren Schreibart, die mehr auf großen Wurf, Breite und Tonfülle bedacht ist, als auf die subtile Linienführung der Scarlattischen Schule. Durch die Schönheit und den Schwung der Melodie ein Prachtstück seiner Klasse. Weiterhin fällt auf Arsaces: „Poterti dir vorrei“, von der kernigen Frische eines durch Kunst veredelten Volksliedes. In einer melodisch fein geführten d-moll-Siziliane strömt Armindo seine Liebessehnsucht nach Partenope aus: „Non chiedo o luci vaghe“. Die

Angebetete antwortet in dem graziösen: „Qual farfaletta gira a quel lume". Die Töne flattern wirklich wie ein „Schmetterling" in spielerischem Ziergesang im Kreise; eine Art Rondo mit virtuosen Koloratur-Intermezzi. Das Gegenstück dazu die aufgeregte Arie des Arsaces: „Furibondo spira il vento", die er in höchster Wut herausschleudert, als er merkt, wie ernsthaft Rosmiras Rache ihm Schaden zufügt. Ein Wind-, Wetter- und Wolkenstück. Rein musikalisch gefaßt ein perpetuum mobile auf- und abwärtsstürmender Sechzehntelpassagen, im agitato-Charakter, meisterlich aufgebaut und gesteigert.

Zu Anfang des dritten Aktes macht das kurze Quartett: „Non è incanto il mio consiglio" feine Wirkung, eines der wenigen Stücke seiner Art bei Händel. Eurimene-Rosmira enthüllt Partenope in Anwesenheit des Angeschuldigten die frühere Untreue des Arsace, seiner Verlobten Rosmira gegenüber. Arsace wird nun auch von Partenope als treuloser Betrüger behandelt. Es kommt zum Zweikampf zwischen Arsace und Eurimene vor Partenope. Am Schluß klärt sich alles. Rosmira hat sich ihren Arsace zurückerobert, Armindo wird Gatte der Partenope, und Emilio erhält seine Freiheit wieder und wird als Freund der Königin entlassen. Eine Schlummerszene des Arsace: „Ma quai noti di mesti lamenti" ist merkwürdig instrumentiert für zwei Flöten, sordiniertes Streichorchester und „Teorba e Bassi pizzicati senza cembalo e bassons": ein Stück von eigenartigem Reiz, ebenso wie das Terzett: „Un cor infedele".

PORO (1732)

Diese Oper ist, mit verändertem Titel, zu Metastasios „L'Alessandro nell' Indie" geschrieben. Metastasio selbst erzählt in seinem „Argomento" die Grundzüge der Handlung wie folgt: „Das Hauptthema des Dramas ist der Edelmut, den, wie bekannt, Alexander der Große gegen Poro übte, den König eines Teils von Indien, dem er als wiederholt Besiegtem und Gefangenem das Reich und die Freiheit schenkte. Als Episoden sind eingefügt die Umtriebe der Cleofide, Königin eines anderen Teils von Indien, die, obschon in Poro verliebt, dennoch das Genie Alexanders für sich

zu gewinnen wußte und so ihren Thron sich sicherte. Die Handlung beginnt nach der zweiten Niederlage des Poro; sie spielt an beiden Ufern des Idaspe, im Lager Alexanders, und auf der anderen Seite im Reiche Cleofides. Nebenfiguren sind Poros General Gandarte, der Liebhaber von Poros Schwester Erissena, und Alexanders Vertrauter und heimlicher Widersacher Timagene."

Die Ouvertüre ausgezeichnet durch ein besonders glücklich erfundenes fugiertes Allegro, in Art einer Gigue.

Die Gesänge des Poro sind durch eine eigentümliche Feinheit und Eleganz der Kunst ausgezeichnet, die sie zu Leckerbissen für die Kenner machen, wennschon an seelischer Tiefe manche andere Opern der Poro-Musik überlegen sind.

Schlachtfeld. Das Heer des Poro auf der Flucht. Der König verzweifelt, im Begriff sich selbst zu töten, wird von Gandarte daran verhindert und überredet, sich selbst in Sicherheit zu bringen und mit ihm die Kleidung zu tauschen. Dabei singt Gandarte sein: „E' prezzo leggiero", das in seiner flotten Rhythmik, seiner präzisen und gefälligen Formung tonangebend ist für das ganze Werk. Auf der Flucht wird Poro gefangen. Vor Alexander geführt, gibt er sich als Untertan des Poro und Feind Alexanders aus, preist des Poro Tugenden. Alexander gibt den Gefangenen frei, schenkt ihm ein Schwert und sendet ihn mit seinen Komplimenten an Poro. Wie dies Schwert einem Blitzstrahl gleich auf dem Schlachtfeld sich tummeln wird, drückt Poros Arie: „Vedrai con tuo periglio" aus, mit ihren zuckenden, scharf schneidenden Geigenfiguren, die ungestüm zwischen die Gesangsphrasen hineinfahren. Alexander nimmt diese kühnen Reden seines Feindes mit Wohlgefallen an dessen Mut auf. Erissena, Poros Schwester, wird als Gefangene vorgeführt. Alexander, als ritterlicher Sieger, läßt Erissena die Fesseln abnehmen, dabei sein: „Vil trofeo d'un alma imbelle" singend, ein kavaliermäßiges, aufs feinste geschliffenes, kunstvoll gesetztes Stück Ziergesang. Erissena, sofort in Alexander heftig verliebt, gibt im Dialog dem zudringlichen Timagene eine Abfuhr, spöttisch ihm zusingend: „Chi vive amante, sai che delira"; jeder Ton in diesem zierlichen, geistreichen Stückchen spitz wie eine Nadel.

Szenenwechsel. Am Palast der Königin Cleofide, Hain von Palmen und Zypressen mit kleinem Bacchustempel. Dialog zwischen Cleofide und Poro, der seiner Angebeteten ihre Neigung zu Alexander vorwirft; Poro schwört, kein Mißtrauen mehr gegen Cleofide zu haben. Poros Schwur: „Se mai più sarò geloso" ein arioses Stückchen, das in seiner merkwürdigen, in jedem Takt um einen Ton steigenden Kontur gleichsam das zögernde Heben und Senken der Schwurhand malt. Erissena erscheint zu Poros Überraschung und meldet Alexanders Akt der Großmut. Cleofide, davon hingerissen, sendet Alexander durch die begleitenden mazedonischen Soldaten ihr Kompliment, Poros Ärger beschwichtigend durch die Arie: „Se mai turbo il tuo riposo". Ein getragenes, sarabandenmäßiges Stück, dessen schöne Melodie besonders kunstvoll gefaßt ist, durch eine mit chromatischen Tönen durchsetzte Geigenfigur (Takt 21 zum ersten Male), die dem B-dur-Stück durch zahlreiche Ausweichungen nach Es-dur, g-moll, F-dur, c-moll, bis A-dur und E-dur hin eine schon modern anmutende, reiche Harmonik geben. Der eifersüchtige Poro bleibt mit Gandarte allein zurück. Von Gandarte in seinem Argwohn beruhigt, singt er sein E-dur-Largo: „Se possono tanto due luci vezzose", dessen edle Konturen durch die prächtig geführte Geigenstimme in ihrer Wirkung noch gesteigert sind. Noch gegen 1780 erregte dies Stück, wie Burney erzählt, in Italien wegen seiner modernen Haltung Aufsehen, so daß man an Händels Autorschaft zweifelte. Erissena, von ihrem Liebhaber Gandarte mit eifersüchtigen Anzüglichkeiten belästigt, wirft ihm ihr „Compagni nell' amore" entgegen, das Keckheit, Spott, Liebenswürdigkeit und Grazie mischt. Schon die kapriziösen Biegungen der Geigenstimme im Ritornell verraten dem Kenner die Feinheit des Stückes. — Wieder Szenenwechsel. Alexanders Lager am Idaspes, gegenüber Cleofides Palast. Mit einer festlichen Sinfonie wird Cleofide zu Alexander geleitet. Poro, von Alexander nicht erkannt, kommt hinzu, sich als Abgesandten Poros einführend und die sich vorbereitende Liebesepisode Alexander-Cleofide mit politischen Gesprächen kreuzend. Er wagt sogar, Cleofide bei Alexander zu verdächtigen, der nunmehr abgekühlt und beleidigt der Königin Cleofide Thron und Freiheit anbietet, aber

von ihrer Liebe nichts hören will. Seine Arie: „Se amor a questo petto“ drückt diesen Unmut aus, mit heimlicher Huldigung gemischt, durch die kurz hingeworfenen dreitaktigen Melodiephrasen, die nervöse Beweglichkeit des Geigenparts. Jetzt erst atmet Poro auf, da er Cleofide glaubt wiedergewonnen zu haben. Poro und Cleofide beschließen den Akt mit einem Duett, in seiner Anlage einzigartig, indem es zwei vorhergegangene Arien mischt: Poro singt Cleofide spöttisch ihre ihm gegebene Beteuerung der Treue zu: „Se mai turbo“, und Cleofide erinnert Poro an seinen Schwur: „Se mai più saro“. Die Art, wie diese Melodien verflochten sind, wie weiterhin der vorwurfsvoll-spöttische Ton dieser Rekapitulation mit vertauschten Rollen dem Ausdruck des Schmerzes über getäuschte Liebe weicht, ist von einer außerordentlichen Kunst, und fügt sich dem geistvollen Stil der Poro-Partitur würdig ein.

Den zweiten Akt eröffnet ein szenisches Schaustück. Lager Alexanders mit Brücke über den Idaspe. Elefanten, Türme, Belagerungsgerät. Übergang der Griechen mit Alexander über den Fluß, Cleofide kommt Alexander huldigend entgegen. Die Inder unter Poro machen einen Ausfall; Kampf. Poro weist Cleofide kalt zurück, die in der Not sich an ihn klammert. Sie will sich in den Fluß werfen, er hält sie zurück, schließlich rührende Aussöhnung mit Liebesduett: „Caro amico complesso“. „Largo e pianissimo“ entfaltet sich dies kostbare Stück edelster Gefühlsmusik, eingehüllt in eine wundervoll klingende Streichersinfonie. Die Feinde kommen näher, in der höchsten Gefahr will Poro die Geliebte erstechen, um sie nicht dem Feinde zu überlassen. Alexander fällt ihm in den Arm, Poro wird zum zweiten Male gefangen, Cleofides Fürsprache weist Alexander zurück in dem temperamentvollen, unaufhaltsam dahinschreitenden F-dur-Allegro: „D’un barbaro scortese“, einem Musterstück lebendiger Rede in Arienform. Gleich diesem Stück ist auch Cleofides Arie: „Digli ch’io son fedele“ durch meisterliche Triobehandlung ausgezeichnet: Geigen, Gesang, Bässe in feingliedrigem dreistimmigen Satz, der durch das cembalo aufgefüllt wird. Poro, noch immer unerkannt, wird durch Timagine, Alexanders heimlichem Feind, freigelassen, mit einer Botschaft an Poro. Ein Stück von starken,

artistischen Reizen ist Poros: „Senza pescella ancora“. Es zeigt, wieviel man selbst einer trockenen Sentenz musikalisch abgewinnen kann. „Selbst ohne Sturm kommt der Fischer zu Schaden, der seinen Tag schlafend auf Deck verbringt. Träumend denkt er an das freundliche Ufer, erwacht und findet sich in den Wogen.“ Flöten, Hörner und Streicher vollführen eine reiche Wasser- und Schlummermusik, im Mittelteil, beim bösen Erwachen, trübt sich der Klang, von oben und unten schlagen die Wogen (in bewegten chromatisch ausbiegenden Achtelgängen) zusammen. — Szenenwechsel: Alexander mit Cleofide, der er seine Hand anbietet, um sie vor der Rache ihrer früheren Freunde zu schützen. Die Lage verwickelt sich durch das plötzliche Dazwischentreten des Gandarte, der sich als Poro ausgibt, sich selbst als Geisel für Cleofide und Asbite (den verkleideten, echten Poro) anbietet und dadurch an Alexanders Ritterlichkeit so stark appelliert, daß Alexander schließlich alle drei freigibt, Asbite-Poro, Gandarte und Cleofide. Die Freude wird getrübt durch Erissenas Botschaft, Poro sei tot, im Fluß ertrunken. Cleofides Klagegesang: „Se il ciel mi divide“, einem herrlichen Stück Melodie mit meisterlicher Gegenmelodie der Geigen kann man höchstens zu viel Schönheit für die Situation vorwerfen: ein durch Schönheit gemilderter und geadelter Schmerz. Gandartes Arie: „Se viver non poss' io“ trägt dagegen ihre Schönheit durchaus zu Recht. Burney bezeichnet dieses h-moll-Stück als die überhaupt schönste aller Händelschen Sizilianen. Ihre pathetischen Akzente, ihre reiche chromatische Harmonik, die meisterliche Stimmführung erhöhen die Wirkung der herrlichen Melodie. Man verfolge z. B. den ausdrucksvollen, selbständigen melodischen Gang der zweiten Geige und Bratsche.

Der totgeglaubte Poro stellt sich zu Beginn des dritten Aktes bei der erstaunten Schwester Erissena ein. Er macht sie zur Mitwisserin seines geplanten Anschlags auf Alexander. Alles ist zur Hochzeit Alexanders mit der sich Witwe wähnenden Cleofide vorbereitet. Poro muß den Hochzeitszug mit ansehen, verborgen den Moment erwartend, in dem er Alexander ermorden kann. Aber das Unerwartete geschieht. Als im Tempel das Opferfeuer entzündet wird, besinnt sich plötzlich Cleofide ihrer Pflicht und Ehre, und will nach der Sitte Indiens als Witwe Poros den Flammentod

sterben. Ein großer dramatischer Moment, als Poro, in seinem Hinterhalt entdeckt, nun vor Alexander und Cleofide steht, sich in sein Schicksal ergibt, glücklich über Cleofides Treue. Alexanders Großmut bewährt sich auch diesmal. Er verzeiht allen, und in Glück und Freude klingt die Oper aus.

Die Musik dieses Aktes häuft Treffer auf Treffer. Poros erregtes: „Risveglia lo sdegno", das Erissena zur Rache an Alexander auffordert, zeigt gleich vielen Gesängen gerade in Poro jene damals sehr neuartigen aufsteigenden Sequenzen, oft in Halbtönen, die in den Ton Spannung und unerwartete harmonische Färbungen bringen. So mutet der Mittelteil des B-dur-Stückes überaus modern an, mit seinem es-moll, nach C-dur, f-moll fortschreitend, dem plötzlichen Umbiegen nach A-, D-, G-dur. Cleofides „Se troppo credi al ciglio" bringt köstliches Tonspiel: „Der Schiffer, der dem Blick zu viel traut, sieht das Ufer sich bewegen, nicht das Schiff, er schwört, daß der Strand flieht, und doch ist es nicht so. Wenn das Kind an der Quelle dem Blick zu viel traut und mit seinem Schatten spielt, sieht es sich selbst vervielfacht und freut sich in seiner Einfalt des Widerscheins der eigenen Gestalt." Das Fliehen des Ufers, die Bewegung des Wassers malt die Figur der Geigen und des Gesanges gegen den ruhigen Gang des Basses auf das anschaulichste, gleichzeitig ein prachtvolles polyphones Terzett darbietend, und ebenso phantasievoll malt der idyllische E-dur-Mittelsatz die stille Fläche des Quells, mit den zitternden, leisen Wasserfurchen, dem Spiegelbild, dies alles in einen Klang von rührender Reinheit und Unschuld getaucht. Poros: „Dov' è? s' affretti" ist ein Mittelding zwischen Arie und arioso. Als Ausdruck der furchtbarsten und doch gewaltsam beherrschten Erregung ist das Stück vom ersten Range, und weicht keinem ähnlichen Stück der ganzen dramatischen Literatur. Seine Ausdruckselemente sind die kurze, von Pausen durchsetzte, hervorgestoßene Baßfigur, die prachtvolle, von hohem Anfangston fast regelmäßig abwärts gerichtete Deklamation, die durch Sprünge, gehaltene Töne, gewählte Harmonien unterstrichenen Akzente, die großen, eckigen Sprünge des Geigenparts, an verzweifelte Armgebärden mahnend. Cleofides Largo: „Spirto amato", ein arioso, das von innigstem Gefühl geradezu durchglüht ist, in seiner Art kaum

minder bewundernswert. Schließlich sei noch Erissenas: „Son confusa pastorella" hervorgehoben, eines der bezauberndsten Pastorale Händels, von erlesenem Klangreiz mit seinen Bourdon-Partien, der obligaten Flöte, der überaus feinen, ganz modernen Modulation des Mittelsatzes, D-dur, nach d-moll, B-dur, g-moll, E-dur, A-dur, D-dur, g-moll, D-dur.

EZIO (1731)

Wiederum eines der berühmtesten Textbücher des Metastasio, und zugleich eine seiner vorzüglichsten dramatischen Leistungen. Eine Handlung voll Bewegung, Leidenschaftlichkeit, Mannigfaltigkeit, gut angelegten Steigerungen. Sie spielt in Rom, am Hofe des Kaisers Valentinian. Ezio, sein Feldherr, ist soeben von siegreichem Feldzug heimgekehrt und wird vom Kaiser empfangen. Valentinians Dankarie an Ezio: „Se tu la reggia al volo" beherrscht durch das Motiv des rauschenden Adlerfluges (l'aquila vincitrice), eine in vielfacher Variante auf und ab rauschende Triolenfigur. Auch Massimo begrüßt den Heimgekehrten, samt Fulvia, seiner Tochter, der Verlobten des Ezio. Massimo haßt den Kaiser wegen einer Beleidigung seiner verstorbenen Gattin durch Valentinian. Sich zu rächen für die Schmach ist ein Ziel, für das ihm alle Mittel recht sind. Er will Ezio zur Feindschaft gegen den Kaiser bringen durch die Mitteilung, daß der Kaiser Ezios Braut Fulvia nachstelle. Doch Ezio stellt die Treue gegen den Kaiser über alles und ermahnt Fulvia, seiner Liebe und Besonnenheit sich anzuvertrauen. Die E-dur-Siziliane „Pensa a serbarmi o cara" drückt diese Vornehmheit, Zartheit der Gesinnung aufs schönste und innigste aus. Massimo, mit dieser Haltung des Ezio sehr unzufrieden, will die Tochter überreden, sich dem Kaiser an den Hals zu werfen, um ihn nachher der Rache des Massimo ausliefern zu können. Fulvia jedoch lehnt dieses Ansinnen ab, in der kindlich demütigen, bittenden e-moll-Arie: „Caro padre". Massimos von Rachgier angefeuerte, entschlossene Tatkraft enthüllt die A-dur-Arie: „Il nocchier che si figura". Szenenwechsel. Saal im kaiserlichen Palast. Onoria, die Schwester des Kaisers, die eine heimliche Liebe zu Ezio hegt, zieht bei Ezios Freund Varo über die

Triumphe Ezios Nachricht ein. Ihre Arie: „Quanto mai felice siete, innocenti pastorelle“ eines der eigenartigsten und schönsten idyllischen Stücke Händels, von feinster Arbeit, zierlichem Gefüge. Der Hauptteil schildert die Reize des Schäferlebens, der Mittelsatz von D-dur abbiegend nach fis-moll bringt Akzente der Wehmut hinein, Seufzer der unglücklich liebenden Prinzessin. Massimo erweckt absichtlich im Kaiser Verdacht gegen Ezios Treue: „Wenn das Bächlein langsam murmelt, träge dahinfließt, dann kann ein Zweig, ein Stein es stauen. Ist der Fluß aber bis zum Rande angeschwollen, dann kann kein Deich seinen wilden Sturz zum Meer aufhalten.“ Diese Arie: „Se povero il ruscello“ ist eines der Hauptstücke Händelscher Kunst, in ihrer Behandlung der Tonmalerei der Bachschen Art durchaus nahe verwandt und ihr völlig ebenbürtig. Das Schleichen des murmelnden Bächleins malt der erste Teil, den Lauf des angeschwollenen Flusses der zweite Teil, immer diese Tonmalerei durchaus auch strikt logisch-architektonisch angewendet, so daß dem Stück sein musikalischer Sinn und Zusammenhang völlig gewahrt bleibt, auch wenn der Hörer auf die Malerei nicht eingehen will. Sie bedeutet einen phantasievollen, artistischen Reiz mehr.

Ezio kommt vor den Kaiser, der ihm Onoria zur Gattin bestimmt, als Zeichen seiner Huld. Jetzt bekennt Ezio dem Kaiser, daß er schon an Fulvia gebunden sei. Der erste Konflikt ist da. Mit erheuchelter, kühler Ruhe behält sich der Kaiser die Entscheidung vor, in der auf streng gemessene Rhythmen, kalte Deklamation gestellten Arie: „Sò chi t' accese“. Den Akt beschließt eine Aussprache zwischen Ezio, Fulvia, Onoria. Beide Frauen haben charakteristische Arien zu singen. Onoria, die Ezio liebt, fühlt sich durch seine Absage gekränkt. Ihre c-moll-Arie: „Se fedele mi brami“ drückt diesen Schmerz, diese Enttäuschung im edelsten Gesange aus. Die Eifersucht zwischen den beiden Frauen beginnt sich zu regen. Fulvia sieht Unheil nahen. Ihre Arie: „Finchè un zeffiro soave“ drückt durch ein Bild ihren Gemütszustand aus: „So lange die Winde leise wehen, ist jeder Schiffer froh; Mut aber braucht er, wenn Stürme tosen“. Wiederum eines jener meisterlichen tonmalerischen Stücke von künstlerischem Gefüge. Das leise Wehen des Windes, das durch die Wogen se-

gelnde Schiff geben Anlaß zu einem prachtvollen Klangstück voll der interessantesten tonmalerischen Züge, in stetem Wechsel der Klangimpressionen, und doch im großen Stil einheitlich hingestellt.

Zu Eingang des zweiten Aktes steht eine jener großartigen arioso-Szenen, die eine so hervorragende Zierde der Händel-Oper sind. Massimo bei Morgengrauen in den Palatinischen Gärten; Springbrunnen, Blumenspaliere, Wasserfall, Grotten und Statuen. Eine düstere, tiefernste, dichtgewobene f-moll-sinfonia (sie erinnert an die berühmte f-moll-Einleitung zum 2. Fidelio-Akt) leitet die nächtliche Meditation des Massimo ein: „Qual silenzio". Er erwartet die Nachricht vom Tode des Kaisers, der auf sein Anstiften sollte ermordet werden. Aber Valentinian hat den gedungenen Mörder verwundet und verjagt. Bei Massimo will der Kaiser Beistand finden. Massimo weiß des Kaisers Verdacht auf Ezio zu lenken. Der sich seinen niederträchtigen Plänen entgegenstellenden Tochter schleudert Massimo in Wut und Entrüstung sein: „Va! del furor portata" zu, ein in ungestümen punktierten Rhythmen hingeworfenes, packend deklamiertes Stück. Auf kaiserlichen Befehl wird Ezio der Degen abgenommen. Um ihn zu retten, entschließt sich Fulvia die Werbung des Kaisers zum Schein anzunehmen. Fulvias accompagnato: „Che fò? dove mi volgo", drückt packend eindringlich ihre Ratlosigkeit, ihren Zweifel und Schmerz aus. Es-moll, as-moll, b-moll, Ges-dur geben dem bedeutenden Stück die charakteristische Färbung der Harmonie. Ihre großzügige, ernste, im würdevollsten Sarabanden-Rhythmus dahinschreitende Arie: „Quel finger affetto" drückt zugleich ihre Entschlossenheit und ihren Schmerz aus. Varos berühmtes Baßsolo: „Nasce al bosco in rozza cuna" belegt mit einem unübertroffenen Meisterstück jene seltenere Gattung der Pastorale, die nicht im geziert Schäferlichen, sondern im urkräftig Ländlichen ihren Schwerpunkt haben: „Ein glücklicher Schäfer wurde im Walde in rauher Wiege geboren" besagt der Text, und das Schaukeln der roh gezimmerten Bauernwiege ist das musikalische Hauptmotiv der Arie, die ein Kraftstück erster Güte für einen Baß von der gehörigen Größe und Fülle ist, und zugleich von bewundernswerter Feinheit und phantasievollem Reichtum der Begleitung.

Der Rest des Aktes hochdramatisch. Ezio, entwaffnet, wird vom Kaiser verhört und soll sich verteidigen. Fulvia wird ihm als Verlobte des Kaisers vorgestellt. Sie muß, durch die Umstände gezwungen, erklären, daß sie den Kaiser liebe. Darüber furchtbare Erregung des Ezio, die wiederum die empfindsame Fulvia zum Widerruf veranlaßt und zu der Erklärung, daß sie in Wahrheit nur für Ezio lebe. Ihre gewaltig weit ausschwingende A-dur-Arie: „La mia costanza“ macht diese Wandlung ihrer Haltung durch den Ton der Musik verständlich und glaubhaft. Heroische Tapferkeit und Zärtlichkeit mischen sich hier. Der Kaiser, in Wut geraten, läßt Ezio in den Kerker werfen. Im Abgehen singt Ezio sein wundervolles: „Ecco alle mie catene“, eine fis-moll-Siziliane, in der sich die Affekte der kühnen Todesverachtung und eines verklärten Glücksgefühls mischen.

Kaum minder reich an packenden dramatischen Situationen der Schlußakt. Ezio in Ketten in seinem Kerker. Die Prinzessin Onoria besucht ihn heimlich, gesteht ihre Liebe zu ihm, will ihn retten. Der Kaiser verzeihe ihm, wenn er nur ein Geständnis ablege. Ezios: „Guarda pria“ ist die Antwort darauf, die Beteuerung seiner Unschuld. Die Musik im harten, klaren C-dur, von heroischem Wesen. Das Gegenstück dazu in der nächsten Szene die Arie Onorias: „Peni tu per un ingrata“, in der sie den Kaiser um das Leben Ezios anfleht. Ezio vor dem Kaiser, der ihm Straflosigkeit verspricht und sogar die Hand der Fulvia, wenn er gestehen will. Vorher jedoch hat Varo den Befehl erhalten, Ezio zu töten, falls er frei von Fesseln den Kaiser verlassen sollte. Auch Fulvia, Massimo, Varo sind bei der packenden Szene zugegen. Trotz Ezios Weigerung erklärt der Kaiser heuchlerisch, er glaube an Ezios Unschuld und läßt ihm die Ketten abnehmen, spricht ihm Fulvia zu. Ezio, noch ganz betäubt, dankt dem Kaiser für seine Gnade in der merkwürdigen Arie: „Se la mio vita dono è“, wiederum auf die für Ezio charakteristischen, heroischen Rhythmen gestellt, gemildert durch den warmen und freundlichen Klang der Hörner und Flöten, die sich mit dem in großzügiger Linie geführten Streicherchor zu einer ganzen Reihe abwechslungsvoller Klangbilder mischen. In Freiheit verläßt Ezio das Gemach des Kaisers. Bald darauf meldet Varo die Ausführung des kaiserlichen

Befehls. Große Bestürzung aller Anwesenden; in diesem Moment stürzt Onoria hinein mit der Meldung, Ezio sei unschuldig getötet worden, der wahre Schuldige sei entdeckt. Alle Beteiligten äußern sich in hochinteressanten, charakteristischen Arien zu der Lage. Der Kaiser bestürzt, mit mühsam behaupteter Fassung in seinem: „Per tutto il timore“. Massimo wird von der vor Schmerz fassungslosen Tochter Fulvia zurückgestoßen, als er sie trösten will. Seine Arie: „Tergi l'ingiuste lagrime“ gibt ergreifenden Ausdruck der Vaterliebe, die selbst bei diesem kalt-grausamen Manne durchbricht. Die tropfenden Tränen malen die in chromatischen Gängen pp e staccato des öfteren eingemischten zweistimmigen Phrasen der Geigen. Vollends Fulvias große Soloszene ist allerersten Ranges und findet in der dramatischen Literatur wenig ihresgleichen. Im entlegenen gis-moll setzt das accompagnato ein: „Misera, dove son!“, in packenden Akzenten und harmonischen Rückungen überleitend zum h-moll der Arie: „Ah! non son io che parlo“, das in rührenden Tönen den sie durchzuckenden und betäubenden seelischen Schmerz ausdrückt. Es gibt darin ganz realistische und doch so stilvolle schluchzende, zitternde Partien. Die durchsichtige Begleitung von hoher Kunst der maßvoll angewendeten, aber in jedem Zug überaus wirksamen Polyphonie. Den Mittelsatz beherrscht in den Geigen das zuckende Motiv, das den vom Himmel erbetenen vernichtenden Blitzstrahl („un fulmine gli chiedo“) sinnlich faßbar darstellt. Die Lösung der mächtigen dramatischen Spannung läßt noch immer auf sich warten. Noch stärkere Spannung bewirkt die folgende Szene. Massimo wiegelt beim Kapitol das Volk gegen den tyrannischen Kaiser auf. Ein Aufstand bricht los. Varos Arie: „Già risonar d'intorno“ gibt den musikalischen Widerschein. Ein machtvolles Baßsolo, kriegerisch gestimmt, mit Trompeten und Oboen, mit sehr wirksam kontrastierendem, den Zweifel und die Ungewißheit bezeichnendem Mittelsatz. Offener Aufruhr. Der Kaiser kämpft mit Massimo. In der höchsten Gefahr rettet Ezio, der Totgeglaubte, den Kaiser. Entgegen dem kaiserlichen Befehl hat Varo den Freund geschont. Allgemeine Freude und festlicher Schluß.

Der Ezio ist eine der bühnenwirksamsten Händelschen Opern und empfiehlt sich dadurch, wie auch durch seinen musikalischen

Reichtum, die sorgsam durchgeführte Charakteristik der einzelnen Personen für Wiederaufnahme auf unserer Opernbühne ganz besonders.

Glucks Ezio behandelt den nämlichen Text Metastasios. Der Vergleich beider Partituren ist erschwert dadurch, daß Glucks „Ezio“ nicht gedruckt vorliegt. Nach Chrysanders Urteil fällt Gluck gegen Händel stark ab. Max Arend in seiner neuen Gluck-Biographie stellt der Gluckschen Musik allerdings ein treffliches Zeugnis aus, ohne auf den Vergleich mit Händel einzugehen.

SOSARME (1732)

Das Textbuch des Matteo Noris (das schon 1694 einer Oper „Alfonso primo“ des Pollaroli in Venedig diente) behandelt die verwickelte Familiengeschichte des lydischen Königs Haliate. Gegen ihn empörte sich sein eigener Sohn Argone, weil er sich in der Thronfolge vom Vater bedroht fühlte. Die Königin Erenice steht mit ihren Gefühlen teils beim Gatten Haliate, teils beim Sohne Argone. Melo, ein unehelicher Sohn des Haliate, wird erfolglos angestiftet, den Zwist zwischen Vater und Sohn zu benützen, um sich selbst den Thron zu sichern. Eine vermittelnde Stellung nimmt zuerst Sosarme ein, der König von Medien, der Gatte von Haliates Tochter Elmira. Als er aber die blinde Wut des Haliate nicht besänftigen kann, wird er auch Gegner des Schwiegervaters. Vergebens versuchen Mutter und Schwester Argante von dem Kampf gegen den Vater abzuhalten. Auch Sosarme stellt sich dem Argante entgegen und wird von dem wütenden Argante verwundet. Haliate erklärt sich schließlich bereit, mit dem Sohn sich zu einigen. Alles ist zur Versöhnung bereit. Sosarme, Erenice, Elmira, Argone umarmen einander, da tritt Altomaro ein, der Abgesandte Haliates. Er ist der Intrigant des Stückes; angeblich Freund des Haliate, ist er dessen Feind und will die Schmach seiner Tochter rächen, die von Haliate zur unehelichen Mutter des Melo gemacht worden ist. Altomaro fälscht den Befehl des Königs und meldet, daß Haliate den Krieg der Völker zwar beenden wolle, aber durch einen Zweikampf zwischen Haliate und seinem Sohne Argante den Streit entscheiden wolle.

Neue Aufregung, Verwünschungen des grausamen Haliate. Höhepunkt der dramatischen Spannung, als das Duell zwischen Vater und Sohn in aller ritterlicher Förmlichkeit ausgetragen werden soll und der Betrug des Altomaro entdeckt wird. Zum Schluß allgemeine Aussöhnung, nur Altomaro entflieht.

Der Musik bietet diese auf einfache, starke und mannigfach abgestufte Empfindungen gestellte Handlung viele Möglichkeiten. Den neuneapolitanischen, auf Klangfülle und weiten Wurf hin angelegten Arienstil verwendet Händel hier mit besonderer Vorliebe. Beispiele dafür Erenices: „Forte in ciampo al suo furore"; die Orchesterbegleitung füllt sozusagen mehr summarisch als detailliert mit energischen Strichen die Pausen der Gesangsmelodie aus, hält den Pulsschlag des Stückes dauernd in Gang. Haliates: „La turba adulatrice" mit noch breiteren Pinselstrichen aufgetragen. Elmiras „Dite pace" überaus effektvoll mit der Abwechslung von Adagio und Allegro, der modern anmutenden chromatischen Harmonik des Mittelsatzes. Auch Haliates: „Se discordia ci disciolse" eine homophon-akkordisch begleitete, großzügig hingeworfene Melodie von besonderer Schönheit. In ähnlichem Stil Altomares: „Sento il cor", ein klanglich höchst wirksames Baßsolo, geschäftig begleitet von Figuren, die in weiten Sprüngen sich bewegen. Auch Sosarmes: „Alle sfere della gloria" von dieser massiv-dekorativen, glänzenden Schreibweise; Hörner und Oboen setzen besondere Lichter auf, wie überhaupt dies Stück schon die moderne Gluck-Haydnsche Art der Instrumentierung aufweist, die nicht so sehr von der kontrapunktischen Linienführung, als vom koloristischen Klanggefühl diktiert ist. Erenices Presto: „Vado al campo" zeigt die neuen Praktiken in dem Dialog zwischen Baß und erster Geige, der einfachen generalbaßmäßigen Akkordbegleitung. Sosarmes: „M' opporò da generoso", mit seiner Gavottenmelodie und einfach-akkordischen Achtelbegleitung könnte in jeder französischen Oper der Favart, Philidor, Rousseau, Monsigny, Grétry stehen. Auch auf die Duette ist dieser homophone Stil angewandt, Elmiras und Sosarmes: „Per le porte del tormento" und „Tu caro", das interessante Hinweisung auf die Generalbaßpraxis gibt, indem es zwei cembali vorschreibt, das erste cembalo „con i suoi

bassi, piano“, das zweite cembalo „colla teorba e i suoi bassi“. Erenices: „Due parti del core“ vom Typ der Sarabandenarien. Von den Stücken nach älterer Art, mit Aufgebot linearer Kunst und von tonmalerischer Tendenz ist vielleicht das wertvollste Elmiras: „Vola l'augello del caro nido“, ein reizendes Wind- und Flugstück, höchst anmutig in der Biegung der $\frac{1}{16}$-Figur. Von ungewöhnlicher Fülle und Breite für einen Opernchor ist der abschließende Chorgesang: „Dopo l'ire si funeste“, ein vorzügliches, schwung- und klangvolles Stück.

ORLANDO (1733)

Orlando setzt die in Rinaldo begonnene Reihe der romantischen Zauberopern mit ganz besonderem Glück fort. Aus Ariosts „Rasendem Roland“ hat der Librettist Dr. Grazio Braccioli den Stoff geschöpft. Sein Opernbuch hatte schon 1713 in Venedig der Musik Ristoris gedient. Der Orlando-Stoff gehört zu jenen Ur- und Lieblingsthemen der Oper, die sich ganze Generationen hindurch ihre Anziehungskraft bewahren. Außer Ristori und Händel haben unter anderen auch Steffani, Domenico Scarlatti, Vivaldi, Karl Heinrich Graun, Piccini, Haydn, Ambr. Thomas den Orlando-Stoff in Opern behandelt. Händels Oper hat nicht nur als Kunstwerk Qualitäten ganz besonderer Art, sie hat auch historisches Interesse durch Ähnlichkeiten in ihren ästhetischen Problemen mit Gluck und Mozart.

Sogleich die erste Szene gemahnt an Mozarts Zauberflöte. Der Magier Zoroaster, Orlandos Freund, eröffnet die Oper mit einem machtvollen Monolog an den gestirnten Himmel. Zoroaster, ein Vorfahre des Mozartschen Sarastro, ist gleich diesem ein Zauberer des Morgenlandes, der mit der Stimme der Weisheit das Geschick kündet, seinen Freunden den Weg der Wahrheit weist, als oft unsichtbarer Gefährte sie immer geleitet, warnend und ratend eingreift, wenn nötig einen kräftigen Zauber wirken läßt. Sein arioso: „Gieroglifici eterni“ ist wahrhaft packend deklamiert, von grandiosem Zuschnitt, priesterlich-mysterienhaftem Ton, ganz „Gluckisch“, auch in der Art wie das Streichorchester seine Akkordfigurationen ausbreitet und hinlegt. Die

Sterne haben Zoroaster verkündet, daß der Held Orlando nicht lange mehr der Sinnenlust sich ergeben wird, anstatt im ritterlichen Kampf sein Heldentum zu bewähren. Schon erscheint der wie Herkules am Scheidewege von Mars und Venus heftig umworbene Orlando. Zoroaster mahnt ihn an seine Heldenpflicht. Auf einen Wink des Zauberers verwandelt sich die Landschaft. Venus erscheint, ihr zu Füßen, als warnendes Beispiel für Orlando, Helden des Altertums schlummernd. Sehr bezeichnend für Händels tonale Architektonik die Reihenfolge der Tonarten: Die Ouvertüre und die erste Szene sind den verwandten Kreuztonarten fis-moll und h-moll, E-dur überlassen; sowie die Zauberkunst wirksam wird, erscheint sogleich in der kurzen Verwandlungsmusik und in Zoroasters Arie: „Lascia Amor e siegni Marte", das ganz fernliegende F-dur und B-dur, nach Händelschen Begriffen sonst ganz unlogisch, hier aber angebracht, um auf das irreale Zauberstück zu weisen. Diese Arie, eine großartige Baßnummer, auf „martialische" Rhythmen gestellt, fanfarenmäßige Motive wohl nützend. Der Anblick der durch Venus verweichlichten Helden rüttelt Orlando wach, und dennoch lockt die Liebe verführerisch. Das f-moll-accompagnato: „Imagini funeste" und die F-dur-Arie: „Non fu gia men forte Alcide" drücken diesen Widerstreit der Gefühle treffend aus: das Rezitativ schwankend, trüb im Ton, die Arie in hellem Lichte prangend, im zierlichen Menuettschritt, mit Hörnerklang malend, wie selbst der große Alkide und Pelide Weibern Knechtsdienste leisten mußten. — Die Zauberepisode ist vorüber. Sofort ändert sich auch die Tonart, die Been verschwinden, und mit dem A-dur-arioso Dorindas: „Quanto diletto avea in questi boschi" wird der Anschluß an die ersten Kreuztonarten fis-moll, h-moll, E-dur hergestellt. Man ist wieder auf realem Boden. Ein Wäldchen mit Hütten der Schäfer. Die Hirtin Dorinda preist in diesem Idyll die Schönheit des Schäferlebens in Tönen von holdester Lieblichkeit. Orlando tritt auf, mit der ohnmächtigen Prinzessin Angelica, die er soeben aus der Gewalt irgendeines Ungeheuers befreit hat. Die Verwicklungen beginnen. Orlando, in Angelica verliebt, schenkt ihr zum Andenken einen kostbaren Ring. Angelica jedoch hat zwar Dankesworte für den Ritterdienst Orlandos, aber ihre Liebe gehört dem

Prinzen Medoro, der wiederum von der Hirtin Dorinda geliebt wird, ohne sie zu lieben. Medoro erscheint, wird aber, um den liebestollen Orlando nicht zu reizen, von Zoroaster durch ein neues Zauberstück Orlandos Blick entzogen. Angelica schafft sich den verliebten Orlando vom Halse, indem sie ihn auf ritterliche Heldenfahrten zu ihrem Ruhme in die weite Welt entsendet. Zur größeren Sicherheit beschließt sie jedoch, außerdem noch mit Medoro schleunigst dem Bereich Orlandos zu entfliehen. Dorinda, die das Liebespaar beherbergt hat, erhält zum Dank den Ring Orlandos von Angelica. Die Arien fast ohne Ausnahme von anmutigster Haltung. Dorindas: „Ho un certo rossore“ liebenswürdig naiv, ein schalkhaftes Haschen und Fliehen zwischen Geige und Gesang. Ihr: „O care paroletti“, eine sanfte pastorale Weise, im $\frac{12}{8}$-Takt sich zierlich wiegend. Dieser bescheidenen, zurückhaltenden Liebhaberin entgegengestellt ist die leidenschaftlichere Angelica, deren Arien auf stärkere Affekte gestimmt sind. Ganz Hingebung atmet das verzückte „Ritornava al suo bel viso“ an den verwundeten Medoro. Stolz auf den Wert ihrer Zuneigung drückt das durch Anmut gemilderte, fast triumphale: „Chi possessore è del mio core“ aus. Ihr: „Se fedel vuoi ch'io ti credi“, mit dem sie Orlando den Laufpaß gibt, ist von jener weiblichen Energie (in den Rhythmen), die den Mann wehrlos macht, mit einem Schuß liebenswürdiger Wärme die bittere Pille versüßend. Orlando zieht ab, mit dem den heroischen Ton köstlich persiflierenden: „Fammi combattere mostri“. In der Hoffnung auf Angelicas Liebe rühmt er sich selbstgefällig seiner Bereitschaft zu allen ritterlichen Proben, Kämpfen mit Drachen und Riesen. Die Musik mit ihren Fanfaren, mächtig rollenden Koloraturen, grotesken weiten Sprüngen, markiert die heroische Pose mit bestem Erfolg. In wirksamem Gegensatz dazu das Terzett: „Consolati o bella“ zwischen Angelica, Dorinda, Medoro, von angenehmster Melodie, in zierlichster Rokokoweise. Hier Abschluß des ersten Aktes.

Zweiter Akt. Orlando hat die Flucht des Liebespaares Angelica-Medoro erfahren, durch den Ring, den er bei Dorinda sieht und als den seinen wiedererkennt. Um die Flüchtigen vor der Wut Orlandos zu schützen, verwirrt ihm Zoroaster den Verstand. Die

einfache Handlung dieses Aktes gibt Anlaß zu einer Musik, die zum genialsten gehört, was Händel überhaupt geschaffen hat. Drei kostbare Idyllen zieren den Akt. Zu Anfang singt die sanfte, liebenswürdige Dorinda sich ihr Liebesleid vom Herzen in dem pastoralen Larghetto: „Quando spieghi i tuoi tormenti". Unter den Nachtigallarien eine der allerschönsten, mit dem prächtigen Bourdon-Orgelpunkt am Anfang und Schluß, mit der reizenden Nachahmung des sehnsüchtigen Schlagens der Nachtigall durch Geige und Gesang. Das zweite Idyll: „Verdi allori" singt Medoro, eine bezaubernde $\frac{6}{8}$-Weise, die aus dem Kontrastklang hoher und tiefer Akkorde schöne Wirkungen zieht. Angelica schließlich singt das altberühmte Pastoral: „Verdi piante", mit der weich fließenden, murmelnden Streicherbegleitung, über die in der Höhe zwei Flöten schimmernden Glanz breiten. Diesen Stücken wäre noch Dorindas melancholisches kleines c-moll-Siziliano anzureihen: „Se mi rivolgo al prate". Die Gegenstücke dazu fallen Zoroaster und Orlando zu. Zoroasters: „Tra caligni profonde", ein Baßstück von großem Wurf, in mächtigen Schritten würdevoll einhergehend, sehr seriös im Ton, aber wie es dem Zauberer gebührt, ohne Empfindsamkeit. Orlandos: „Cielo! se tu il consenti", sehr ähnlich in den Mitteln, aber viel leidenschaftlicher erregt. Die Wahnsinnsszene am Ende des Aktes vollends gehört zu den genialsten Eingebungen der ganzen Literatur, und ist dem Besten, was ein Gluck und andere in dieser Gattung versucht haben, zum mindesten völlig gleichwertig. Ein gewaltiges Solo von 195 Takten, in bedeutsamster Auswirkung des arioso-Stils. Selbst die großen Soloszenen der romantischen Oper eines Weber, Marschner, übertreffen dies merkwürdige Händelsche Finale nur in der farbigen Orchesterbehandlung, stehen aber hinter ihm erheblich zurück an Kraft der Deklamation, Wucht des dramatischen Ausdrucks. Bei Händel selbst wären nur die Schlußszenen aus Herakles als gleich bedeutsam zu nennen. In seinem Wahnsinn däucht sich Orlando als irrender Schatten im Hades; schaurige Visionen verfolgen den von den Furien Gepeinigten. Phantastische Tonbilder in langer Reihe. Darunter so außerordentliche Einfälle wie die $\frac{5}{8}$-Episode bei der Schilderung der Fahrt in Charons Nachen, die grimmige $\frac{6}{8}$-Episode, die sich auf Cerberus

und die Furien beziehen, die seltsam schaurige Gavotte, in die eine ganze Passacaglia über chromatisch absteigenden Baß eingebaut ist.

Im dritten Akt kommt Orlandos Raserei zum Höhepunkt. Dorinda sieht er als seine Herzensdame an, huldigt ihr gleichwie Don Quichotte seiner Dulcinea. Ganz unerwartet treffen sich bei Dorindas Hütte Medoro und Angelica. Wut packt Orlando, er ruht nicht eher, bis er Angelica in einen Abgrund geschleudert hat. Zoroaster greift ein und bewirkt durch seine Zauberkraft, daß Orlandos Wahnsinn weicht. Aus tiefem Schlummer erwacht Orlando, von seiner Verblendung geheilt. Zoroaster, die Geretteten Angelica und Medoro, Dorinda treten ihm wieder entgegen. Dem Heldentum wieder zurückgegeben, verzichtet Orlando auf die Wirrungen der Liebe und wünscht dem Brautpaar neidlos Glück.

Das merkwürdigste Stück dieses Aktes ist vielleicht das Duett: „Finchè prendi ancor" zwischen Angelica und Orlando, das die beide Personen beherrschenden gegensätzlichen Affekte so meisterlich auseinanderhält und dann zusammenbringt: Angelica flehentlich, in breiteren Notenwerten singend, Orlando in wilder Wut, rasch deklamierend in Sechzehnteln. Auch das Duett Orlando-Dorinda: „Unisca amor in noi" hat seine charakteristischen Seltsamkeiten, in der Art, wie es aus melodisch festgefügtem Anfang später in dauernden Wechsel zwischen $\frac{3}{4}$- und $\frac{4}{4}$-Takt übergeht, und schließlich ganz überraschend in einen Rezitativ-Dialog ausläuft. Auch diese sonderbare Anlage dient dem Ausdruck der Geistesgestörtheit bei Orlando; er ist nicht imstande, einen Gedanken längere Zeit hindurch festzuhalten. Von feinsten idyllischen Reizen Dorindas liebliches: „Amor è qual vento", mit der bezaubernden kleinen Septime im Motiv (Takt 2, g—f in G-dur), der graziösen Kontur der Koloraturen. Orlando, den man die ganze Oper hindurch immer im Zustand höchster Erregung gesehen hat, zeigt der dritte Akt endlich einmal in Ruhe. Nachdem er Angelica in den Abgrund geschleudert hat, fühlt er sich erleichtert, die Rache ist gestillt, die Arbeit getan, er legt sich zum Schlaf nieder und singt dabei das sanfte, in herrlicher Melodie schwelgende: „Già l'ebro mio ciglio", von pizzicati-Bässen delikat begleitet, und zwei konzertierende „violette marine" wohl

nutzend — ein Kompliment an den Geiger Castrucci in Händels Orchester, den Erfinder dieser, seither ausgestorbenen Violenabart. Zoroaster ist auch mit mehreren starken Stücken bedacht. Zumal sein: „Sorge infauste una procella" ist ein höchst effektvolles Baßsolo, vom Typ der weitausgreifenden neuneapolitaner Arien eines Vinci. Ein chormäßig gesetztes Quintett im Gavottenrhythmus vereint beim glücklichen Abschluß der Oper die fünf handelnden Personen.

Beim Händel-Fest in Halle, Mai 1922, erprobte der Orlando zum ersten Male seit nahezu zwei Jahrhunderten seine Kraft in einer sehr geschickten und wirkungsvollen Einrichtung von Hans Joachim Moser. Nicht das geringste Verdienst dieser Bearbeitung ist die vortreffliche deutsche Übersetzung (erschienen in Breitkopf & Härtels Operntextbibliothek).

ARIANNA (1733)

Den Text zu Arianna verfaßte Francis Colman, der englische Gesandte in Florenz, Händels Freund. Chrysander hat schon bemerkt, wie sehr der englische Autor sich vom Wesen der italienischen Oper entfernte, durch die zu seriöse und verständig überlegte Art, in der er seine Personen reden und handeln läßt. Händel oblag es, die um etliche Grade zu kühle Temperatur des Librettos genügend zu erwärmen, und er tat dies mit Aufgebot einer großen Kunst.

Schon die Ouvertüre bietet eine angenehme Überraschung, indem ihr dritter, tanzartiger Satz bei offenem Vorhang gespielt wurde, und so als szenische Begleitmusik zum ersten Bilde diente: Meeresstrand in Kreta. Soeben ist das Schiff angekommen, mit dem Theseus die sieben athenischen Jünglinge und Jungfrauen überbracht hat, die vertragsmäßig dem König Minos als Opfer für das Ungeheuer Minotauros auszuliefern sind. Der feierliche Ton der Tanzweise gemahnt an Opfertänze, religiöse Tempelmärsche, wie sie Gluck bisweilen bringt. Die jedem Absatz folgenden Echotakte und die zwei hohen Hörner geben der Klangfarbe das besondere Gepräge. Arianna, die schon als Geisel bei Minos weilt, soll durch ihre Freundin Carilda und die übrigen

athenischen Jungfrauen ausgelöst werden. Tauride, der „generale" des Minos, verliebt sich auf den ersten Blick in Carilda, an die aber der junge Athener Alceste schon ältere Anrechte hat. Carilda jedoch ist in Teseo verliebt, den Verlobten der Arianna. Aus diesen paar Angaben kann der Kenner italienischer Libretti eigentlich schon den ganzen Gang der Handlung erraten. Tauride setzt sich großspurig in Szene in seiner ersten Arie: „Mira mi", die im Pomp ihrer Rhythmen, in der meisterlich durchgearbeiteten reichen, sinfonischen Begleitung sowohl für das eitle Selbstbewußtsein des Tauride bezeichnend ist, wie für den Stil der ganzen Partitur überhaupt. Teseo spricht Carilda Mut zu in ihrer verzweifelten Lage. In halb feierlichen, halb rührenden Tönen nimmt Carilda Abschied von Teseo: „Dille, che nel mio seno". Der Opferzug der jungen Athener und Athenerinnen entfernt sich langsam beim Ritornell dieser Arie: ein ergreifender Moment. Teseo gibt seine Absicht kund, die Rettung der Carilda zu versuchen durch einen Kampf mit dem mörderischen Minotauros. Arianna, voll Besorgnis, dringt in Teseo, sich dieser Gefahr nicht auszusetzen: „Deh! lascia un tel desio" geschäftig deklamiert, melodisch wirksam und großzügig aufgebaut und gesteigert. Ganz von ungefähr erscheint Alceste, von Teseo mit Verwunderung begrüßt. Alceste will die Rettung seiner Geliebten Carilda persönlich betreiben, was aber Teseo, in seinem Stolz empfindlich betroffen, nicht hören will. Seine große G-dur-Arie: „Nel pugnar con mostro" bringt das Heldenhafte zu glänzendem Ausdruck. Allerdings gehörten wohl die Trompetentöne der großen Kastraten dazu, um die volle Wirkung dieser virtuosen Gesangslinie auszuwerten. Das erste Opfer wird ausgelost, und Alceste muß aus der Urne das Los ziehen, das Carildas Namen trägt. Als Arianna bemerkt, daß Teseo fest entschlossen ist, um Carilda zu kämpfen, erwacht in ihr die Eifersucht. In einer gewaltigen Arie: „Sdegno, amore fanno guerra a questo core" wird der Widerstreit in ihrem Herzen zwischen Eifersucht und Liebe wahrhaft packend geschildert.

Ganz anders ist der Zwiespalt in Teseos Herzen zwischen Ehrgeiz und Liebe dargestellt, in einer Schlummerszene zu Anfang des zweiten Aktes, die in jedem Zug ein meisterliches Gegenstück ist zu dem Abschluß des ersten Aktes mit der soeben genannten

leidenschaftlichen Arie der Arianna. Dies arioso: „Oh patria“ singt Teseo unmittelbar vor dem Einschlafen. Wie der tröstende Traum herbeigeflogen kommt, ist in einem idyllischen fünfstimmigen sinfonischen Satz mit Gesang klanglich entzückend geschildert. Ein szenisches Schaustück zeigt die Träume selbst körperlich, und den siegreichen Kampf eines Helden mit Minotauros vorherkündend. Diese ganze Szene gehört zu den großen Leistungen der Händel-Oper. Teseo erwacht. Seine unbeugsame Entschlossenheit zum Kampf drückt die Arie: „Salda quercia“ aus, im Bilde einer knorrigen Eiche, die den Stürmen trotzt. Händel schreibt dazu eine Musik, die durch Klangfülle, feuriges Temperament und bildhafte Kraft außerordentliche Wirkung macht. Arianna, die sich betrogen fühlt, macht sich Luft in der wehmütigen, zarten Siziliane: „Sò che non è più mio“, der als wirksamster Gegensatz Taurides: „Qual leon“ folgt. Ein Prunkstück erster Güte. Tauride, der den Kampf mit Teseo als unvermeidlich ansieht, verkündet, daß er „wie ein Löwe kämpfen wird“. Das Gebrüll des Löwen ließ sich Händel nicht entgehen, und in einem üppig vollstimmigen, voll ausgewachsenen Stück läßt er Hörner, Oboen, Fagotte, Streicher und Generalbaß sich unablässig tummeln; die virtuose Hornpartie besorgt in der Hauptsache bisweilen verblüffend realistisch das Gebrüll, samt den Bässen, während die übrigen Instrumente geschäftig das Getümmel des Kampfes schildern. Die Solostimme zieht dazu alle Register italienischer Gesangsvirtuosität. Bevor Carilda dem Minotauros zugeführt wird, versucht Tauride noch einmal sie zur Flucht mit ihm zu bewegen, dabei ihr drohend mit dem Tod, wenn sie sich weigern sollte. Seine rauhe Gavotte: „Che se fiera“ bestätigt diese Aufforderung. Mehr Glück hat Alceste. Es gelingt ihm mit Carilda zu fliehen. Bald wird die Flucht entdeckt und König Minos verlangt nun Arianna von Teseo zum Ersatz für die Entflohene. Trotz Teseos Beteuerungen glaubt sich Arianna von ihm verraten. Zum Schluß des zweiten Aktes ist ihr eine kostbare Arie zuerteilt: „Se nel bosco resta solo rusignuolo“. Das Schluchzen der Nachtigall, in einem dichten Geflecht singender, klagender, bebender, gleitender Stimmen meisterlich polyphon und sinfonisch behandelt zum Ausdruck der eigenen Schwermut.

Im dritten Akt beansprucht Teseos Kampf mit dem Minotaurus besonders die Aufmerksamkeit. Teseo steigt in das Labyrinth hinab, fordert das Ungeheuer zum Kampfe heraus, in einer Arie: „Qui ti sfido", die dem furioso-Stil das möglichste abgewinnt an eindringlicher Deklamation, starken, durch erlesene Harmonik unterstrichenen Akzenten. Beim letzten Ritornell wird Minotaurus von Teseo erlegt. Starken Gegensatz zu diesem außerordentlichen Stück bringt der Gesang der Arianna: „Turbato il mar", ein Stück feiner Tonmalerei, das leise Lüftchen andeutend, das auf dem Wasser kosend zu spielen scheint, aber plötzlich zum Sturm angefacht wird. Ein zweites „Seestück" singt Tauride: „In mar tempestoso"; der Wind aus vollen Backen blasend; die geschwellten Segel meint man ordentlich im Part der ersten Geige zu sehen, die sich überschlagenden Wogen in den sich auf und ab wälzenden $\frac{1}{16}$-Figuren der zweiten Geige und Bratsche. Schließlich lösen sich alle Schwierigkeiten. Arianna wird von König Minos als seine lange verschollene Tochter erkannt; Arianna ist von Teseos Liebe nun überzeugt und singt mit ihm das Duett: „Moia adesso questo seno", ein breit aufgerolltes, frohgemutes G-dur-Stück von belebtem Ausdruck. Teseos Schlußgesang: „Bella sorge la speranza" ist ein rondoartiges Stück, in Menuettrhythmen die Hoffnung freudig besingend. Die letzte Reprise nimmt der Chor auf, der Oper einen glänzenden Ausklang sichernd.

ARIODANTE (1734)

Zur Abwechslung behandelt der von Antonio Salvi verfaßte Text eine schottische Geschichte aus Ariosts Rasendem Roland. Die Hauptidee ähnlich dem Lohengrin-Elsa-Motiv. Ginevra, die Tochter des schottischen Königs, ist im Begriff ihre Hochzeit mit Ariodante zu feiern. Da versucht ein eifersüchtiger, abgewiesener Liebhaber der Ginevra, der Herzog Polinesso, die Hochzeit zu hintertreiben, indem er die in ihn verliebte Dalinda, die Freundin Ginevras, überredet, in der Kleidung Ginevras zu nächtlicher Stunde ihn zu empfangen. Er versteht es, Ariodante zum heimlichen Zeugen der Untreue seiner vermeintlichen Braut zu machen.

Verzweifelt flieht Ariodante; kurz darauf wird berichtet, er hätte sich ins Meer gestürzt. Die zur Hochzeit geschmückte Ginevra erfährt den Tod ihres Verlobten. Vor Schmerz sinkt sie ohnmächtig zusammen. Ariodantes Bruder Lurcanio klagt beim König die Prinzessin Ginevra an als schuldig am Tode Ariodantes durch ihre Untreue. Polinesso, in der Hoffnung, nach Beseitigung des Nebenbuhlers Ariodante nun Ginevra zu erringen, erbietet sich als ihr Streiter im Gottesgericht (wie in Lohengrin) für ihre Unschuld einzutreten, und mit dem Ankläger Lurcanio zu kämpfen, wird von der entrüsteten Ginevra abgewiesen, vom König aber angenommen. Das Gottesgericht beginnt, Polinesso wird von Lurcanio schwer verwundet. Der König will nun selbst als Kämpfer für die Unschuld seiner Tochter in die Schranken treten; da tritt (wie Lohengrin) ein Ritter mit geschlossenem Visier als Streiter für Ginevra auf. Es ist Ariodante, der fälschlich totgesagt war, sich von Ginevras Unschuld überzeugt hatte. Dalinda, die leichtsinnige Urheberin des Betruges, gesteht vor dem König auf die Knie fallend ihr Vergehen und Polinessos Verbrechen. Alles klärt sich auf, Ariodante und Ginevra werden ein glückliches Paar, und festlich-froh schließt das Stück.

Sieht man von ein paar unwahrscheinlichen Episoden ab, so ist der Text selbst nach unseren Begriffen ein fesselndes, abwechslungsreiches Opernlibretto. Es hat den Vorzug der Einfachheit, ist weniger mit jenen die Haupthandlung kreuzenden Episoden belastet, als sonst die alten Opern gewöhnlich, und sichert sich die Teilnahme der Hörer durch unmittelbaren Appell an das Gefühl, durch die Warmblütigkeit der Affekte.

Stilistisch gehört Ariodante mit Alcina (1735) zusammen, indem beide Opern mit der französischen Ballettoper in einen Wettbewerb treten, den mit Ehren zu bestehen die französische Oper schon ihren genialsten Verteidiger, Rameau, entbieten muß.

Ginevra vermehrt in der musikalischen Charakterzeichnung die lange Reihe der lebensvoll hingestellten Händelschen Frauengestalten um ein besonders reizvolles Exemplar. Sie stellt sich in ihrer ersten Arie: „Vezzi, lusinghe e brio“ als sorglose, frohgemute junge Frau vor, die sich für den Geliebten schmückt. Wie verschieden von dieser graziösen „Schmuckarie“ mit ihren bieg-

samen Triolenkoloraturenketten, ihren spielerisch schaukelnden Triolenfiguren der Geigen die zweite Arie Ginevras: „Orrida a gl'occhi miei!“ Sie drückt hier ihren Abscheu vor dem zudringlichen Polinesso mit einer Energie zorniger Aufwallung aus, die sich doch immer noch in den Grenzen der Anmut hält. Die kleine Geigenfigur im ersten Takte, die sich so oft im Orchester wiederholt, bald hoch, bald tief, bald stark oder schwach, erinnert an die Gebärde des ungeduldigen Aufstampfens mit dem Fuße. Jauchzende Freude atmet die Arie: „Volate, amori“, die sie singt, als der Vater ihre Hand in die des Geliebten legt. Rascher $\frac{6}{8}$-Takt, „fliegende“ $\frac{1}{16}$-Figuren. Als der Vater die Kunde von Ariodantes Tod erhalten hat, und Ginevra schonend auf die Schreckensnachricht vorbereiten will, singt sie ihr: „Mi palpita il core“, das die Ungewißheit, ob Trauer oder Freude sie erwartet, so einfach wie treffend ausdrückt. In die höchste Erregung versetzt sie die Anschuldigung, sie hätte nachts einen fremden Mann empfangen. Das accompagnato: „A me impudica“ malt die Empörung der sich schuldlos fühlenden Frau, die Arie: „Il mio crudel martoro“ ihre Scham, ihren verzweiflungsvollen Schmerz. Ein deklamierter Gesang, zu schmerzdurchzitternden Schreien immer wieder aufsteigend, um dann ermattet in sich zusammenzusinken. Sehr bedeutsam die obligate Geigenpartie; die erste Figur wie ein verzweifeltes Händeringen, weiterhin überwölbt die Geige in ausdrucksvollen, breiten melodischen Rufen die rasch deklamierte Gesangsstimme. Vor dem Gottesgericht bittet Ginevra in kindlicher Demut die Hand des Vaters küssen zu dürfen. Wahrhaft rührend drückt sich dies in dem kleinen Sätzchen: „Io ti bacio“ aus, das in jedem Belang künstlerisch vollendet ist, betrachte man die Deklamation, den bewundernswerten melodischen Aufbau, die Harmonik (mit dem in d-moll eingemischten c-moll, F-dur, g-moll, B-dur, a-moll), die klangliche Fassung der Begleitung, mit ihrem Wechsel von Einstimmigkeit und Vollstimmigkeit. Die glückliche, gleichwohl begründete Abwechslung der Ginevra-Partie zeigt sich bis zum Schluß. Die letzte Arie: „Si morro“, unmittelbar vor dem Gottesgericht, im tragischen fis-moll wieder geschwellt von Erregung, mit leidenschaftlichen Anrufungen des Himmels. Violinesolo und Cellosolo,

mit Begleitung von drei Geigen und Bratsche, samt continuo geben der Arie das eigentümliche klangliche Gepräge. Ginevras Bild wird vervollständigt durch die Duette, die sie mit Ariodante singt. Das erste: „Prendi da questo mano“ von Glücksgefühl durchströmt, von beseelter Heiterkeit, beide Stimmen einträchtig, wie Hand in Hand miteinander gehend. Das zweite Duett: „Se rinasce nel mio cor“ ist in ein wirkungsvoll aufgebautes Aktfinale hineingestellt. Ariodante und Ginevra in einem lieblichen Tal, die Schönheit des „Valle deliziosa“ bewundernd. Eine köstliche, vollstimmige pastorale sinfonia leitet die Szene ein. Hörner, Oboen, Fagotte, Streicher und continuo musizieren so recht aus vollem Herzen alle zusammen singend. Dann setzt das Duett ein, im Gavottenrhythmus. Der Chor der Schäfer nimmt die frohe Tanzweise auf, ein „Ballo“ für das Orchester allein breitet sie zum dritten Male aus. Dann folgt köstliche Tanzmusik, zwei Musetten mit Flöte, ein Allegro; darauf setzt nochmals der Chor ein. In eitel Glanz und Jubel getaucht das Schlußduett: „Bramo haver mille vite“, an das sich wiederum ein festlicher Chor und Tänze anschließen, die gekrönt sind von einem zweiten Chor, der dies weiträumige Finale wirkungsvoll beschließt.

Kaum minder reich und bedeutsam die Partie Ariodantes. Er beginnt mit einem Idyll erlesenster Fassung, dem arioso: „Qui d'amor nel suo linguaggio“, einer wahrhaft elysäischen Musik. Nach der neuen Neapolitaner Setzart, vollstimmig, in weitem Bogen hingeworfen seine freudig ausgreifende A-dur-Arie: „Con l'ali di costanza“. Seine Hauptnummer im zweiten Akt die g-moll-Arie: „Scherza infida!“, die er singt, als ihm die Untreue der vermeintlichen Ginevra durch Augenschein bewiesen wird. Die Musik schildert höchst eigenartig das Liebesgetändel der Ungetreuen: ein Terzett gedämpfter Streicher, gegen Fagotte und Bässe pizzicati, scherzando mit einem Unterton bewegter Schmerzlichkeit, die sich in der dissonierenden Harmonik auswertet, bisweilen zu schneidender Schärfe gesteigert. Den dritten Akt beginnt Ariodante mit dem bedeutsamen arioso: „Numi, lasciarmi vivere“, die Stimme dicht eingewickelt in ein vierstimmiges sinfonisches Geflecht; nachdenkliche Schwermut, Bitterkeit sind die beherrschenden Affekte. Die folgende c-moll-Arie: „Cieca

notte" geht aus der Meditation hinüber in den unmittelbaren Ausdruck des Schmerzes; Melodie wie in Schluchzen aufgelöst, in lauter kurze Phrasen, mit rascher Deklamation, meistens von hohem Anfangston abwärts sinkend. Im schärfsten Gegensatz zu diesen Stücken das stilisierte Jauchzen der Freude, das Ariodantes letzte Arie: „Dope notte" zum Inhalt hat. Ein großzügiges, glänzendes Stück in den breiten Pinselstrichen des neuen Neapolitaner-Stils hingeworfen.

Auch die übrigen handelnden Personen sind reich bedacht. Polinesso, ein kalt überlegter, kraftvoller, energischer Bösewicht großen Formats singt eine großzügige, die ihn beherrschenden Affekte scharf bezeichnende Musik. Die leichtsinnige, schwachherzige, aber liebenswürdige Dalinda enthüllt in ihren Tönen ihr Wesen ebenso deutlich, wie der jünglingshaft überschwengliche Lurcanio, ihr Liebhaber.

IL PARNASSO IN FESTA (1734)

Diese Serenata schrieb Händel 1734 als Festspiel zur Hochzeit seiner Freundin und Schülerin, der Prinzessin Anna mit dem Prinzen von Oranien. Die „Serenata" wurde im Haymarket-Theater nicht mit Aktion aufgeführt, sondern konzertmäßig, mit Bühnendekoration. Es liegt also ein Mittelding zwischen Oper und Oratorium vor. Daraus erklärt sich auch die in den eigentlichen Opern fehlende umfangreiche und anspruchsvolle Verwendung des Chors. Händel benutzte in dieser Partitur seine Athalia-Musik ausgiebig, fügte jedoch eine Anzahl bedeutsamer Chöre und Arien hinzu, und verstand das Ganze dem neuen italienischen Text so geschickt anzupassen, daß man völlig den Eindruck eines Originalwerkes hat, und zwar den eines besonders reichhaltigen und musikalisch starken. Es würde sich wohl verlohnen, diesen in neueren Zeiten gänzlich verschollenen Parnasso zur Aufführung zu bringen.

Der Text behandelt die Feier der Vermählung von Thetis und Peleus auf dem Parnaß unter tätiger Mitwirkung Apollos und der Musen.

Ganz neu komponiert die festliche, klangfreudige Ouvertüre, bestehend aus langsamem Einleitungssatz, Allegro (diesmal nicht

fugiert, sondern frei konzertierend), und einer brillanten Gigue als Abschluß.

Erster Akt. Die Szene stellt den Berg Parnassus dar, mit Quellen, Hainen, Bächen, Grotten usw. Apollo umgeben von den Musen, von Orfeo, Proteo, Nymphen und Hirten. Clio redet die Nymphen an: „Verginette dotte e belle“ mit der köstlichen Weise: „Blooming virgins“ aus Athalia. Die Nymphen eifrig bereit Apoll zu dienen; geschäftiger kleiner Chor: „Corriamo pronti ad ubbidir“ („The traitor if you dare descry“). Apoll fordert die Versammlung im Rezitativ auf, die Hochzeit des Brautpaars zu feiern. Chor: „Deh! cantate un bel amor“ („Tyrants would in impious throngs“). Orfeo singt die „feine“ und zarte Weise „Spira al sen“ („Softest sounds no more can ease me“) mit dem schwärmerisch sehnsuchtsvollen Flötensolo. Apollo redet den „Gran tonante, Giove immenso“ an, in einem neu geschriebenen, glänzend virtuosen Sopransolo, das auch in die zweite Pastorfido-Fassung überging, wie auch der Chor: „Già vien da lui“ („Rejoice o Judah in thy God“). Ganz neu Clios: „Con un vezzo lusinghiero“ mit ihrem graziösen, in feinen Linien geführten Duett zwischen Geige und Gesang. Kleines liedartiges hübsches Duett zwischen Clio und Apollo: „Sin le grazie nel bel volto“ („Joys in gentle trains appearing“). Clios anmutiges: „Quanto breve è il godimento“ (Faithful cares in vain expended“), der köstliche Pastoralchor: „Cantiamo a Bacco“ („Cheer her, o Baal“), Proteus energisches „Del Nume Lieo“ („Ah canst thou but prove me“), Apollos neues, elegantes „Sciolga dunque al ballo“, der neue prächtige Tanzchor „S’accenda pur di festi il dì“ beschließen den Akt.

Im zweiten Akt ist ganz neu hinzugekommen Apollos Arie: „Torni pure un bel splendore“, ein virtuoses Stück von vorwiegend artistischen Reizen, im Konzertieren des Gesanges mit den Geigen. Eine noch viel bedeutsamere neue Nummer ist der Chor: „Oh quanto bella gloria è quello del cacciator“, der mit seinem klangvoll beweglichen Chorsatz, den lustvoll blasenden und schmetternden Jagdhörnern, dem klangreich dahinrauschenden Orchester das Lob des Jägerlebens so rotbäckig temperamentvoll singt. Als zart idyllisches Gegenstück dazu macht Clorides

Arie: „Tra sentier d' amene selve“ die erfreulichste Wirkung, mit ihren gegen die Stimme konzertierenden Flöten, Hörnern, Geigen; im Mittelsatz hübscher Klangkontrast durch die im pizzicato durchgeführte Begleitung der Streicher zum Duett des Gesanges mit der Flötenstimme. Ein „Concerto pour l'hautbois“, ein Violoncellosolo, je ein concerto für Fagott und Flöte verzeichnet die Partitur als Einlagen in diesem Akt an passenden Stellen. Händel hat diese Stücke seinen Instrumentalwerken entnommen. Der Rest des Aktes stammt aus der Athalia-Musik: die Chöre: „Nel petto sento“ („The rising world“), „S' unisce al tuo martir“ („Hear from thy mercy seat“), das hinreißende: „Coralli e perle“ („The gods who chosen blessings“) tun in der neuen Umgebung kaum geringere Wirkung, und auch die Arien: „Nel spiegar sua voce“ („Through the land so lovely“), „Gia le furie vedo“ („Hark his thunder“), die Siziliane: „Ho perso il caro ben“ („Oh Lord whom we adore“), „Cangia in goia“ („Cease thy anguish“) stehen wohl an ihrem neuen Platze.

Das Hauptstück des dritten Aktes ist Apollos Aufforderung an die Faune, Blumen und Früchte zum Fest herbeizutragen. Diese Arie: „Non tardate, fauni ancora“ mit dem zu ihr gehörigen Chor: „Accoriam senza dimora“ ist eine der köstlichsten Eingebungen Händels, eines der großen Meisterstücke bukolischer Musik überhaupt. Eine veredelte hornpipe-Weise von prachtvollem Schwung der Melodie, von festlich-frohem, ländlichfrischem Klang. Neu hinzugekommen ist auch der Chor: „Si parli ancor di trionfar“, ein effektvolles, glänzendes Stück in konzertierender Schreibart; Trompeten, Oboen, Fagotte zum Streichorchester. In ähnlichem Stil der festlich rauschende Schlußchor: „Lunga seria d'altri eroi“. Orfeos kleine Arie: „Da sorgente rilucente“ in zwei Fassungen; die erste mit konzertierendem Cellosolo in A-dur der zweiten in a-moll an klanglichem Reiz etwas überlegen. Auch in diesem Akt eine Soloeinlage für Violine. Aus Athalia herübergenommen die beiden Arien: „Sempre aspira“ („Gloomy tyrant“) und „Circondin lor vite“ („My vengeance awakes me“).

ALCINA (1735)

Händel benutzte für diese Oper einen von Antonio Marchi in Venedig gedichteten Text, den Albinoni schon 1725 in Musik gesetzt hatte. Alcina ist eine phantastische Zauberoper, gleich Rinaldo, Orlando und anderen. Gleich diesen geht sie auf italienische Renaissanceepik zurück, diesmal den Orlando furioso des Ariost. Alcina ist eine Zauberin, eine Art Circe, die dämonische Lust daran findet, ihre verabschiedeten Liebhaber in Tiere zu verwandeln. Ruggiero, ein Ritter vom Stamme der Tannhäuser, ist ihr in wilder Brunst völlig untertan, und hat ihretwegen seine Verlobte Bradamante verlassen. Wie Bradamante in treuer Liebe ihren Ruggiero aus der Gewalt der zauberischen Alcina befreit, macht den Inhalt der Oper aus. Sie ist natürlich voll der abenteuerlichsten Zwischenfälle, Irrfahrten, Kämpfe, Zaubereien. Bradamante tritt auf in der Verkleidung als ritterlicher Jüngling, in den sich sofort Morgana verliebt, die Schwester der Alcina. Darob erwacht die Eifersucht in Morganas Liebhaber Oronte, der nun zum Feinde Bradamantes wird. Neue Verwicklung der Fabel ist die Folge. Melisso, Bradamantes „governatore“ und Oberto, Sohn des Paladinen Astolfo, der seinen Vater aus Alcinas Tierzwinger befreien will, sind die übrigen handelnden Personen.

Händels Alcina-Partitur gehört zu den fantasievollsten und bezauberndsten Werken des Meisters. Die glänzenden Einfälle drängen sich. Händel nähert sich hier der französischen Ballettoper eines Rameau, und sowohl die zahlreichen Tanzstücke, wie auch die Art der Melodik vieler Arien scheidet die Alcina stilistisch sehr deutlich von den meisten anderen Opern Händels. Es zeigt sich hier deutlich, daß Händel die neuen Strömungen der Opernmusik in Frankreich wie auch in Italien mit wachem Ohr verfolgte, und Rameau und den jüngeren Italienern Porpora, Vinci, Pergolesi auf ihrem eigenen Felde als ein bedrohlich starker, ja sogar überlegener Mitbewerber entgegentrat.

Die viersätzige Ouvertüre: Pomposo, Allegro, Musette, Menuett macht auch als Konzertstück ihre Vorzüge stark geltend.

Erster Akt. Bradamante als Jüngling und Melisso in öder Gegend, von hohen, steilen Bergen umschlossen, sind in Alcinas

Reich eingetreten. Die Wanderer werden von Melissa begrüßt, die sich dem schönen Jüngling sofort in Liebe ergibt, wie wir aus ihrer ersten Arie erfahren: „O s'apre al riso“, einem reizend-anmutigen, hellen A-dur-Stück im Menuettschritt, das schon dem „galanten“ Rokokostil sich nähert, mit seinen graziös „hinkenden“ Rhythmen, den kurzen „lombardischen“ Vorschlägen. Unter Donner und Blitz bersten die Berge, Alcinas Zauberpalast erscheint. Ruggiero im galanten Liebesdienst bei Alcina. Diese Szene wird eingeleitet von dem in Schönheit des Klanges prangenden Chor: „Questo è il cielo di contenti“, wie überhaupt in der Alcina der Chor viel reicher bedacht ist, als in den anderen Opern, wogegen Duette hier gänzlich fehlen. Diesen idyllisch-festlichen Klängen glaubt man „den Himmel aller Wonnen, die Stätte aller Lust“. Eine Suite reizender Tänze: Gavotte, Sarabande, Menuett und wiederum Gavotte schmückt diese Schauszene. Bradamante und Melisso werden eingeführt und sind Zeugen des Liebesspiels zwischen Alcina und Ruggiero. Alcinas erste B-dur-Arie: „Di cor mio quanto t'amo“ bezaubert durch den Reichtum, die warme Herzlichkeit der melodischen Eingebung. Überhaupt ist Alcina gegenüber Ruggiero nicht als böse Zauberin, sondern als innig liebendes Weib gezeichnet. Sie kämpft um Ruggiero mehr durch Entfaltung von Liebreiz, Anmut und Herzlichkeit als durch List und Gewalt. So sind ihre Arien eine Kette entzückender Liebesgesänge, und man wird schwer eine musikalische Ausdeutung weiblicher Liebesgefühle in vielerlei Abstufungen finden, die sich mit diesen Alcina-Arien messen könnte. Ihr „Si, son quella, non più bella“ tönt den mit banger Furcht gemischten zärtlichen Vorwurf wider, als sie zum ersten Male merkt, wie der Geliebte ihr zu entgleiten droht. Eindringlichkeit durch die rhythmisch scharfe Zuspitzung der Phrasen, die auf Gesten, fast schon tanzmäßige Bewegung hindeuten. Ihr „Torna mi a vagheggiar“ ist ihr persönlich gefärbter Ausdruck der Liebessehnsucht: menuettartiger Rhythmus, aber weit geschwungene, großzügige Melodie, Ausströmen der reinen Empfindung zumal in den Koloraturen, in den sehnsüchtig geschwellten, langgehaltenen Rufen auf hohen Tönen. Typ der Melodik durchaus neuneapolitanisch, schon das um 1750 übliche vorwegnehmend,

mehr homophon. „Ah mio cor, schernito sei“ ist die bittere, glühende Liebesklage der Verschmähten, und selbst die Drohung an den Ungetreuen im Mittelsatz ist ihrer Kraft und Ernsthaftigkeit absichtlich beraubt durch den immer wieder durchbrechenden zärtlichen Ton. Auch dies wundervolle Stück durchaus im neuen Stil, mit homophoner, akkordisch figurierter Begleitung des Orchesters, das klanglich wirkungsvollen mehrfachen Wechsel der Klanggebilde aufweist, streckenweise bald regelmäßige Achtel, vollstimmig, bald langgehaltene Akkorde, bald Pausen oder Sechzehntel-Figurierung. Als Alcina nun kein anderes Mittel mehr findet als ihre Zauberkunst und die Geister des Acheron endlich gegen Ruggiero aufbieten will, da versagt ihr Zauber, weil ihm die Kraft des unbeugsamen Zornes, der mitleidlosen Bosheit fehlt, weil Furcht, Zärtlichkeit und Mitleid die dämonische Beschwörung durchzittern. Das großartige arioso: „Ah Ruggiero crudel, tu non m'amasti“ samt der Arie: „Ombre pallide“ gehören zu den Hauptstücken Händelscher Kunst. Das arioso von prachtvoller Kraft des deklamatorischen Ausdrucks, im Wechsel der Trauer, des zärtlichen Gedankens, der Wehmut, der plötzlichen Entschlossenheit, der Bestürzung, des zürnenden Ärgers, der wilden Wut. Harmonisch meisterlich in den raschen Ausweichungen von dem vorherrschenden h-moll, Fis-dur nach a-moll, Es-dur, d-moll, cis-moll, c-moll, F-dur hinüber und wieder zurück nach h-moll. Die Arie ein romantisch-gestimmtes, phantastisches Stück, das wesenlose Wallen der luftigen Geister malend in den auf und nieder schwebenden Figuren des mit bewundernswerter Kunst der Linienführung behandelten Orchesters. Der Gesang teils machtvoll deklamierend, teils in malerischer Koloratur mit dem Orchester wetteifernd. Als Anhang zu diesem Schlußstück des zweiten Aktes bringt die zweite Fassung der Partitur prachtvolle Ballettmusik. Die „ombre pallide“ erscheinen der eingeschlummerten Alcina als Träume. Die „Songes agréables, Songes funestes Songes agréables effrayés“ haben jeder sein charakteristisches Entrée, und schließlich wird noch der „Combat des songes funestes et agréables“ musikalisch geschildert. Im dritten Akt, als Ruggiero sich endgültig von Alcina losgesagt hat, bricht sie in das rachedrohende, heftig bewegte „Ma quando tornerai“ aus, das

mit seinen energischen Rhythmen, weiten Sprüngen der Geigen sich so wirksam abhebt von dem gefühlvollen Mittelsatz, der einen Rückfall in die gewohnten Liebesaffekte darstellt. Alcinas fis-moll-Siziliane: „Mi restano le lagrime" schließlich ist ein Grablied der Liebe, von bittersüßer Wehmut durchzittert, von ergreifender Schönheit des Klanges, der Melodie.

Ruggieros musikalisches Porträt kündet von launenhaftem Wankelmut, hochfahrendem Wesen. Ein verwöhnter Liebling der Frauen. Im ersten Akt hat er eine kapriziöse Arie zu singen: „La bocca vaga", die jeder komischen Oper Ehre machen würde und die, wie Gervinus richtig bemerkt, als Einlage in „Figaros Hochzeit" eine gute Figur machen würde. Neapolitanischer buffo-Stil schon klar ausgeprägt. Im zweiten Akt singt er ein schmelzendes Liebeslied von wahrhaft berückender melodischer Schönheit: „Mi lusinga il dolce affetto". In der ganzen Haltung ebenso „modern" im Sinne späterer neapolitanischer Kunst wie das breit geschwungene: „Mio bel tesoro", das mit seiner akkordischen Streicherfiguration, seinen aufgesetzten Lichtern der Flöten, Oboen durchaus an die Jomelli, Traetta, Maio gemahnt. Von kostbarer Schönheit ist Ruggieros: „Verdi prati, selve amene", ein altberühmtes Stück, sarabandenmäßig, getragen, nobelster bel canto. Chrysander bemerkt, daß Händel des öfteren, so auch an dieser Stelle außerordentliche Wirkungen hervorbringt durch die wohlbedachte Anordnung mannigfach abgestimmter Affekte. So heben die vier gänzlich voneinander verschiedenen Schlußstücke des zweiten Aktes einander aufs wirksamste: Alcinas getragene Liebesklage: „Ah mio cor", Orontes: „E un folle, è un vido affetto", das der in seiner Liebe Enttäuschte beleidigt und zornig singt, Ruggieros pastoses „Verdi prati" und Alcinas phantastisches Beschwörungsstück „Ombre pallide". Im Schlußakt spielt Ruggiero noch einen glänzenden Trumpf aus mit seiner mächtigen Arie: „Ha nell' Ircana pietrosa". Ein Jagdbild, mit echt Händelschem Feuer und Temperament entworfen, mit hoher Kunst durchgeführt. Die Tigerin, die den Jäger erwartet, den Kampf mit ihm aufnimmt, ihre Jungen todesmutig verteidigt. Hörner haben natürlich in diesem Stück realistischer Tonmalerei eine erhebliche Rolle, das Streichorchester tummelt sich mit Lust in

charakteristischen Figuren. Auch in Bradamantes Gesängen kommt die flotte, neue Rhythmik und schlagend eingängliche neue Melodik oft zur Geltung, wie z. B. in: „E gelosia, forza è d'amore“ mit dem temperamentvoll dazwischenfahrenden, schon an Haydnsche Gepflogenheiten erinnernden Streicherfiguren. Ein merkwürdiges Stück ist das Terzett im dritten Akt: „Non è amor, è gelosia“, das dramatisches Ensemble, arienartigen Fluß der Melodie, durchsichtiges Gefüge meisterlich verbindet.

ATALANTA (1736)

Diese Oper schrieb Händel als Festspiel zur Hochzeit des Prinzen von Wales mit der Prinzessin Auguste von Sachsen-Gotha am 12. Mai 1736. Ein arkadisches Schäferspiel, ein Liebesidyll, mit angehängter Huldigung an das Brautpaar. Zwei Liebespaare: Atalanta, Fürstin von Arkadien, als Schäferin Amarilli, und Meleager, König von Anatolien, als Schäfer Tirsi; die Schäferin Irene und der Schäfer Aminta. Als Nebenpersonen Nicandro, Irenens Vater, Meleagers Vertrauter und der Götterbote Merkur. Auf die harmlosen Vorgänge hat Händel eine Musik von feinen bukolischen Reizen gesetzt.

Die Ouvertüre von festlichem Schwung, mit konzertierender Trompete und Oboen.

Tirsi-Meleagro beginnt mit der schönen Cavatine: „Care selve“. Drückt diese nur vom continuo begleitete gefühlvolle Melodie die Liebessehnsucht des Sängers aus, so zeigt Meleagers zweite Arie: „Lascia ch' io parta sola“ einen leichten, spöttischen Einschlag, der dem zierlichen, fein geschwungenen Menuett einen Reiz mehr verleiht. Gefällige Tanzrhythmen beherrschen überhaupt die meisten Melodien der Partitur. Als Irene den sie verehrenden Aminta mit geheuchelter Kühle abweist, singt er sein reizendes: „S' è tuo piacer, ch' io mora“, ein Stückchen von echter Rokokograzie. Vater Nicandro schilt die Tochter wegen ihrer schnöden Behandlung des Liebhabers in einer charakteristisch unwirschen c-moll-Arie: „Impara, ingrata“. Irene, allein, besingt in der zärtlichen Siziliane: „Come alla tortorella“ ihre Liebe zu Aminta, dessen Liebe sie auf die Probe stellen will. Eines jener kosenden

und lockenden Taubenstücke, die in der italienischen Oper eine Gattung für sich bilden.

Ein wildes Tier ist in die Hürden eingebrochen. In einem prachtvoll bewegten, erregten C-dur-Stück: „Al varco, oh pastori“ warnt Atalanta die Hirten vor der Gefahr. Die Begleitung des vollen Orchesters scheint das Rennen und Springen des Wildschweins zu malen. Die Jagd beginnt, das Wildschwein wird erlegt. Triumphierende A-dur-Arie der Atalanta: „Riportai gloriosa palma“ im Gigue-Rhythmus. Meleagro-Tirsi, allein, beklagt Atalantas Kühle und Strenge. Seine unwandelbare Treue beteuert er in der Schlußarie des ersten Aktes: „Non sarà poco“, einem gesanglich effektvollen Stück, das die synkopierten modernen Foxtrot-Rhythmen schon vorwegnimmt.

Den zweiten Akt eröffnet ein Tanzchor der Schäfer: „Oggi rimbombano di feste“, ein festlich-frohes Stück von hinreißender Kraft der Rhythmen und Schönheit des Klanges. Hörner und Oboen geben ländlichen Ton und Fülle. — Meleagro belauscht ein Selbstgespräch der Atalanta, das ihm die Kühle Atalantas erklärt. Sie sei Königin, er nur einfacher Schäfer, also müsse sie ihre Liebe zu Meleagro verbergen. Liebesklage der Atalanta: „Lassa ch'io t'ho perduta“, ein melodisch quellendes Stück, Stimme und Orchester ständig in reizvollem Dialog. Meleagro, der sich erklären will, sich als Ebenbürtiger von königlichem Geschlecht vorstellen will, kommt gar nicht zu Worte. Aus dieser tragikomischen Situation ergibt sich das originelle Duett: „Amarilli? Oh Dei che vuoi“. Er zärtlich, zudringlich, sie ausweichend, ihm immer das Wort abschneidend. Das geistvolle Stück würde jede komische Oper zieren. Irene treibt ihr Spiel mit Aminta immer weiter. Sie heuchelt Liebe zu Meleagro, der sie als Liebesbote zu Atalanta schicken möchte. Meleagros reizend geschäftige Arie: „Sì mel raccorderò“ folgt Irenes: „Soffri in pace“, das sie mit geheuchelter, schnippisch-koketter Abweisung ihrem geplagten Liebsten Aminta zuträllert. Er sucht Zuflucht bei Atalanta, die ihn als Liebesboten zu Meleagro senden will; dafür soll sie bei Irene für ihn werben. Diese Liebesbotschaft behandelt Amintas: „Di ad Irene“. Ein grimmiger Anfang, der sich in schmelzendes, schmachtendes Ende jedesmal auflöst (gleich Schuberts „An die Leyer“). Ein Meister-

stück des zierlich-galanten Stils. — Neuer, vergeblicher Versuch des Meleagro, sich Atalanta zu nähern. Sein Verdruß beherrscht als Hauptaffekt seine Arie: „M' allontano, sdegnose pupille". Das hartnäckige immer wiederholte Aufgreifen derselben rhythmischen Motive ist Händels Lösung der Aufgabe, den Ärger musikalisch zu schildern. Atalanta, allein zurückgeblieben, beklagt das Geschick, das sie zur Strenge gegen den Geliebten zwingt: „Se nasce un rivoletto", ein Menuett in weiten Linien von bezaubernder Grazie.

Im letzten Akt finden sich natürlich die Paare, nach gut bestandener Prüfung ihrer Treue. Das anspruchsvollste Stück ist Meleagros Arie: „Tu solcasti in mare", mit der Tonmalerei des rollenden Schiffes. Das kunstvolle und schöne Duett: „Cara! nel tuo bel volto" beschließt würdig das eigentliche Schäferspiel, dem eine Huldigung an das hohe Brautpaar angehängt ist. Merkur tritt auf als Sendbote Jupiters und überbringt in einem würdevollen accompagnato die Glückwünsche des olympischen Gebieters. In einer pomphaften Baßarie fügt er seine eigenen Betrachtungen über das Glück der Treue hinzu. Tänze und Chöre samt festlich glänzender Illumination der Bühne bringen diese Huldigung zum passenden Abschluß.

Zu den bekannten Schäferspielen eines Gluck und Mozart wird man nunmehr auch Händels Atalanta hinzuzählen müssen, als ein Meisterstück der Gattung, das den genannten Werken an Wert der musikalischen Erfindung zum mindesten gleichkommt. Es dürfte auch ohne die Schlußhuldigung seiner Wirkung sicher sein, wo immer die Sänger ihrer anspruchsvollen Aufgabe einigermaßen gewachsen sind.

ARMINIO (1737)

Der Text, nach Burneys Mitteilung von einer ungenannten älteren Oper herübergenommen, die man schon 1714 in London gehört hatte. Den dramatischen Inhalt bildet die Familiengeschichte des Germanenfürsten Armin. Varus, der Römer, bedrängt die Germanen hart, Thusnelda, die Gattin Arminios, rät zur Flucht, die schließlich mißlingt, da Armin durch den Verrat

seines Schwiegervaters Segeste in römische Gefangenschaft gerät. Ramise, Armins Schwester, will zu den Römern gehen, um Armins Rettung zu betreiben. Sigismondo, Bruder der Thusnelda und Sohn des Segeste liebt seine Schwägerin Ramise, soll aber auf Weisung seines Vaters von dieser Liebe nunmehr ablassen, die dem ehrgeizigen Vaterlandsverräter Segeste zu wenig gewinnbringend erscheint. Daraus ergeben sich Konflikte bei dem zwischen Liebe und Furcht vor dem Vater schwankenden Sigismondo. Thusnelda wird von Varo geliebt, und bittet bei Varo um Armins Leben, so daß der ritterliche Römer ihr helfen muß, obschon er dadurch auf die Hand der geliebten Frau keine Aussicht mehr hat. Armin wird schließlich befreit durch einen unerwarteten Angriff der Germanen unter Sigismondo auf die Römer. Aus Rache läßt Segeste den Sohn Sigismondo und seine Verlobte Ramise in den Kerker werfen, aus dem sie durch den siegreichen Armin wieder befreit werden. Varo ist im Kampf gefallen, der großmütige Sieger Armin verzeiht schließlich seinem Schwiegervater Segeste, Sigismondo und Ramise werden vereinigt, und in Glück und Jubel klingt die Oper aus.

Gehört der Arminio auch nicht zu den Händelschen Werken ersten Ranges, so bietet die Partitur dennoch eine Fülle schöner und eindrucksvoller Musik. Im ersten Akt sind die Gesänge Thusneldas hervorzuheben. Die Arie: „Scaglian amore e sangue“ ist ein Ausbruch heroischen Temperaments, durchzuckt von den „folgori di furor“. Als Sigismondo über sein Unglück ratlos jammert, hält ihm die beherzte, starke Frau vorwurfsvoll entgegen: „E vil segno d'un debole amore“. „Jener Schmerz, der im Klagen erstickt, ist ein schlechtes Zeichen schwacher Liebe.“ Der vorwurfsvolle Ton liegt in dem $\frac{3}{8}$-Rhythmus, mit Betonung auf den eigentlich schwachen, zweiten Schlag, in den Flexionen, Septimensprüngen der Deklamation. Pathetische Akzente eingemischt, besonders eindringlich bei „quel dolore“ (Takt 58—60, 64—66, 95—97), wo der neapolitanische Sextakkord c es as sich unerwartet zum verminderten Septakkord fis, a, c, es weitet. Im zweiten Akt fordert Thusnelda von ihrem Vater Armins Befreiung oder ihren Tod. Auch das e-moll-Stück: „Al furor che ti consiglia“ heroisch in den stolzen Rhythmen. Weicher, weiblicher äußert

sich Thusnelda, wenn sie bei Varo um das Leben des Gatten bittet. Ihre Arie: „Rendimi il dolce sposo“ ist ein Stück ersten Ranges im Ausdruck rührender Bitte aus der Tiefe eines liebenden Herzens. Eine Siziliane edelsten Gepräges, zart in den Umrissen, eigenartig durch die Häufung hoher Klänge, die Bässe treten nur taktweise hier und da ein. Als sie alle Hoffnung auf Rettung des Gatten aufgegeben hat, singt sie im dritten Akt ihr b-moll-arioso: „Ho veleno e ferro avanti“, ein Stück von größter Niedergeschlagenheit und ergreifendem Trauerklang. Neue Hoffnung erwacht, als Ramise die Kunde bringt, Armin lebe noch. Dem b-moll-arioso ist unmittelbar entgegengestellt Thusneldas und Ramises g-moll-Duett: „Quando più minaccia il cielo“. Von feierlich-schreitendem Rhythmus, ganz homophon akkordisch, nur die beiden Geigen spinnen sich in einer zarten $\frac{1}{16}$-Figuration mitten in das Gefüge der Akkorde ein. Noch im Zweifel, ob Armins Rettung wirklich gelungen ist, singt Thusnelda das d-moll-arioso: „Tra speme e timore“, das treffend das Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung ausdrückt. Kaum aber hat sie den wiedergewonnenen Gatten in die Arme geschlossen, so erwacht wieder das Heldenweib in ihr, und angesichts der noch immer drohenden Gefahr drängt sie ihn zum Freiheitskampf, in der feurigen, mutig blitzenden Arie: „Và, combatti ancor da forte“, die einerseits auf schärfste, schneidende Durchdringlichkeit der Deklamation gestellt ist, andererseits auf ein leichtes, fast scherzandomäßiges Spiel kleiner glänzender Fanfarenmotive.

Arminio führt sich ein mit der E-dur-Arie: „Al par della mia sorte“, die heldenhaft im Ton ist, ohne pathetische Pose, von einer kraftvollen, ruhigen Entschlossenheit. Der Anfang des zweiten Aktes zeigt Arminio in zwei durchaus verschiedenen Affekten. Sein f-moll-larghetto: „Duri lacci“ langsam schreitend, trauermarschähnlich; die trübe, gedrückte Klage des gefesselten Mannes. Nach der Aussprache mit dem verräterischen Segeste jedoch sprengt Arminios kriegerisches Temperament die Fesseln der Seele, und sein „Si cadro“ quillt über vor Trotz, Kraft, Empörung. — Arminio ist entschlossen, lieber den Tod zu wählen, als sklavische Unterwerfung. Er läßt Varo rufen, teilt ihm diesen Entschluß mit und übergibt dem ritterlichen Feind die Sorge für seine

Witwe Thusnelda. Sein larghetto e piano: „Vado a morir" ist der ergreifende Erguß eines seelischen Heldentums, das mit dem Leben abgeschlossen hat, gefaßt und ruhig von dannen zu gehen sich anschickt. Eine milde elegische Schönheit überstrahlt die Tragik dieses wundervollen Stückes. Eine Arie im Stil des frei deklamierten arioso. — Das h-moll-accompagnato zu Beginn des dritten Aktes der packende Ausdruck von Arminios Todesverachtung. Er erwartet den Tod von der Hand seiner Feinde. Im letzten Augenblick kommt Aufschub, weil ein Aufstand gegen die Römer ausgebrochen ist. Arminio wird wieder in seinen Kerker zurückgeführt. Seine fis-moll-Arie: „Ritorno alle ritorte" ist die bange, vorwurfsvolle Frage an das rätselhafte Schicksal. „Sorte che vuoi da me" klingt es in vielerlei Wendungen immerwährend voll nagenden Zweifels ergreifend aus dem Stück hervor. Endlich befreit, findet er sogleich wieder den Anschluß an das Leben, an das Gebot der Stunde. Ganz Held und Führer, steht er in glänzender Rüstung da, in seiner Arie: „Fatto scorta", einem gewaltigen Stück großartigen Wurfs, dessen gesangliche Bewältigung freilich gegenwärtig kaum einem Sänger gelingen dürfte.

Ramise fällt im ersten Akt die großzügige Es-dur-Arie zu: „Sento il cor per ogni lato", ein volltöniges Stück nach der pathetischen neueren Weise der Vinci und Pergolesi. Auch im übrigen räumt die Partitur diesem dekorativen neueren Stil — man darf ihn wohl eine Auswirkung des Barockgeistes nennen — viel Raum ein in gesanglich höchst wirkungsvollen Arien des Sigismondo: „Posso morir, ma vivere e non amare" mit immerwährendem Wechsel von Adagio und Allegro; „Quella fiamma ch' il petto m' accende" mit einem ganzen Solokonzert für die Oboe und der virtuosen Koloraturmalerei „der Flamme, die die Brust entzündet". Auch Varos große F-dur-Arie: „Mira il ciel" gehört in diese Klasse; je zwei obligate Hörner und Oboen zum Streichquartett sorgen für außergewöhnliche Klangfülle.

GIUSTINO (1736)

Auf einen schon Jahrzehnte alten Text, wahrscheinlich vom Grafen Beregani geschrieben. Die Oper behandelt die sehr aben-

teuerliche Geschichte des Giustino, der „contadine et eroe“ zugleich, vom einfachen Landmann zum berühmten Helden aufsteigt, dem Kaiser Anastasio die wertvollsten Dienste leistet, schließlich als Bruder des Vitaliano, des „tiranno di Asia Minore“ erkannt wird, und Leocasta, die Schwester des Kaisers, heiratet.

Händels Musik von hohem Wert. In der Ouvertüre fällt das Allegro besonders auf, eine lebhafte dreistimmige Fuge über ein originelles Thema mit zwei fallenden Septimen.

Die erste Szene spielt im Prunksaale des kaiserlichen Schlosses. Krönung des Kaisers Anastasio und der Kaiserin Arianna. Polidarte, der Abgesandte des Anastasio feindlichen Vitaliano bietet Frieden an, unter der Bedingung, daß Arianna ihm als Gattin überlassen wird. Entrüstete Ablehnung. Bevor Anastasio zum erneuten Kampf gegen Vitaliano abzieht, verabschiedet er sich von Arianna mit der Arie: „Un vostro sguardo“. Ein volltöniges Stück von starkem rhythmischem Leben, in seiner Erfindung wohl eingegeben von der Vorstellung der Speerstiche, von denen der Text spricht, der „aste guerriere“, die an Kraft noch übertroffen werden vom Blick der Geliebten. Auch Ariannas Arie: „Da tuoi begl' occhi“ ist auf kriegerischen Ton gestimmt. Klanglicher Gegensatz in der zweiten Szene. Eine fruchtbare Landschaft, Giustino am Pflug als Landmann. Ein idyllischer Satz: „Può ben nascer tra li boschi“, merkwürdig besetzt mit Oboesolo, zwei Flöten, Bratsche und Baßflöte (basso de' flauti), zu denen später Hörner und Streicher samt cembalo treten. Giustino verzehrt von Sehnsucht nach Heldentaten. Müde von der Arbeit schläft er ein, in der Arie: „Bel ristoro de' mortali“ den Schlaf herbeirufend, in Tönen, die eine Mischung von Idylle und heroischen Akzenten als auszeichnendes Merkmal tragen. Die nächste Szene zeigt Giustinos Traum, Fortuna auf dem rollenden Glücksrad, mit einem Gefolge von Genien mit Zeptern und Kronen. Fortuna singt eine reichgezierte Anrede an Giustino: „Corri, vola a'tuoi trofei“, die vom Chor aufgenommen wird; das Ganze umschlossen von einer kunstvoll gefügten sinfonia zu Anfang und zu Ende. Voll Aufregung erwacht Giustino: „Chi mi chiama alla gloria?“ Zu den Klängen eines glänzenden accompagnato nimmt er Abschied vom Pflug, dem Ruf der Fortuna folgend. Seine Arie:

„Se parla nel mio cor“ ein Militärmarsch, gesanglich reich ausgeziert.

Neuer Kontrast in der folgenden Szene. Leocasta von einem Bären verfolgt, ruft um Hilfe. Giustino eilt herbei und tötet den Bären. Leocasta voll Dankbarkeit verspricht ihrem Retter Förderung. Ihre Arie: „Nacque al bosco“ in zwei Fassungen, von denen die zweite in A-dur die anspruchsvollere ist; ein Stück von stolzer Schönheit, durch pastorale Züge gemildert, von kunstvoller Fügung des Satzes. Die Worte „pompa far di sua belta“ haben sicherlich den Ton des eigentümlich reizvollen Stückes bestimmt.

Szenenwechsel. Arianna beauftragt den General Amanzio, sie zum Kaiser in das Heerlager zu geleiten. Amanzio begrüßt diesen Befehl als seinen ehrgeizigen Plänen günstig. — Giustino vor dem Kaiser, der ihm dankt. Giustino gelobt Treue. Seine Arie: „Allor ch'io forte avrò“ hat den für Guistino charakteristischen heroischen Ton, wiederum mit Beimischung frischer bukolischer Wendungen; Hörner und Oboen geben das Lokalkolorit. Der Kaiser in Meditation über die beleidigende Forderung des Vitaliano. Seine Arie: „Non si vanti“ von merkwürdiger Mischung der Affekte. Der erste Teil, in Erinnerung an Arianna, voll Anmut, melodischem Reiz, der Mittelteil, auf Vitaliano bezüglich, ein zornig erregtes Presto.

Szenenwechsel. Weite Ebene vor Konstantinopel. Lager des Vitaliano. Der Feldherr selbst ruft seine Krieger zum Kampf: „All armi, guerrieri“, in einer Arie, die Trompete und Oboen in glänzend konzertierendem Stil mit den Streichern mischt. Sein General Polidarte meldet die Gefangennahme der Arianna. Sie wird vorgeführt. Vitaliano bringt seine Werbung noch einmal persönlich an. Sie läßt ihn schnöde abfahren. Vitalianos Arie: „Vanne si, superba và“ mischt die Affekte von Stolz, aufwallendem Zorn mit Regungen der Zärtlichkeit. Schon das Ritornell ist auf diesen, durch die dramatische Situation bedingten Gefühlskontrast aufgebaut. Die gefangene Arianna beschließt den Akt mit einer Arie: „Mio dolce amato“, die Liebessehnsucht mit Akzenten herben Wehs mischt. Auch hier wieder faßt das Ritornell die verschiedenen Affekte zusammen: ausdrucksvolle Melodik, wehklagende Chromatik.

Den zweiten Akt eröffnet eine bewegte sinfonia als Begleitmusik zur Landung Anastasios und Giustinos an einer felsigen Meeresküste, bei sturmbewegtem Wasser. Sie sind auf der Flucht nach unglücklicher Schlacht; in einer Hütte finden sie Zuflucht. Auch Polidarte kommt an die nämliche Stelle, um Arianna auf Vitalianos Befehl einem gefräßigen Ungeheuer, das hier im Meer haust, preiszugeben. Sie wird, wie Andromeda mit Ketten an einen Felsen gefesselt. Der Drache nähert sich. Arianna ruft flehentlich um Hilfe. Ihre Verlassenheit in aller Schlichtheit bezeichnet, durch das Fehlen jeglicher Begleitung in ihrer strikt einstimmigen Arie: „Per me dunque il ciel", mit doppeltem Echo, das die Schaurigkeit der Öde noch wirksamer malt. Giustino hört ihre Hilferufe in der Hütte, eilt herbei und tötet das Ungeheuer. Dieser Kampf mit dem Drachen gab in London Anlaß zu einer viel belachten Parodie: „The Dragon of Wantley"..

Auch Anastasio kommt hinzu. Die wunderbare Rettung und das nicht minder wunderbare Zusammentreffen werden im Rezitativ besprochen, dann folgt das Duett des wieder vereinten Paares: „Mio bel tesoro"; die Stimmen in kurzen Phrasen voll überströmenden Glücksgefühls einander überbietend, um schließlich einträchtig zu enden. Amanzio, auf der Suche nach dem Kaiser, trifft mit Schiffen ein; zu einem fröhlichen Matrosenchor „Per voi soave e bella" segelt die ganze Gesellschaft von dannen. — Kaum sind sie fort, so erscheint auch Vitaliano mit Soldaten an der nämlichen Stelle. Er bereut seinen Zorn gegen Arianna. Als er den Drachen tot daliegen sieht, schöpft er Hoffnung, daß Arianna noch am Leben sei und befiehlt sie zu suchen.

Szenenwechsel. Leocasta im Park allein, in Sehnsucht nach dem heimlich Geliebten Giustino. Ihre Arie: „Sventurata navicella" malt in Rhythmus und Intervallen die zackigen Klippen, die der Schiffer im Meer fürchtet. So schwankt auch ihre Liebe zwischen Hoffnung und Furcht. — Der gefangene und gefesselte Vitaliano wird vor Anastasio gebracht. Prachtvolle heroische Arie des Giustino: „Sull' altar' di questo nume", der zu neuen Taten auszieht. Vitaliano vor Arianna, die er vergebens zum Mitleid bewegen möchte. Ariannas Arie: „Quel torrente che

s'inalza" ein großzügiges Stück, das in Tönen schildert, wie der wilde Sturzbach sein Grab im Meere findet. Der kräftig bewegliche Fluß des Stückes, die Energie der Rhythmen, die malerisch verwendeten Koloraturen (sie deuten immer das Einmünden des Flusses in das Meer an) machen seinen besonderen Reiz aus.

Zu Anfang des dritten Aktes sieht man die Flucht Vitalianos aus seinem Gefängnis im Turm, aus dem er sich an einem Strick herabläßt, zu den Klängen einer sinfonia, die den Rhythmus und die Richtung des Abwärtsklimmens deutlich ausprägt: ausschließlich in Sinfonien solcher Art wendet Händel eine Begleitmusik szenischer Vorgänge an. — Amanzio, der für sich selbst die Herrschaft erstrebt, versteht es, Giustino beim Kaiser zu verdächtigen. Anastasios Siziliane: „O fiero e rio sospetto" spricht diesen noch leise aufkeimenden Verdacht in Tönen aus. Die merkwürdige kanonische Anlage, eine Stimme hinter der anderen schleichend, ist sicher nicht ohne tonmalerische, symbolische Absicht. — Vitaliano, von seinen Freunden aus dem Gefängnis befreit, ruft sie zur Rache auf: „Il piacer de la vendetta", in Tönen kraftvoller, rascher Beweglichkeit; eine kleine aufsteigende Skalenfigur blitzt als charakteristisches Motiv überall hindurch, fast in jedem Takt. — Amanzio als Spion beobachtet Arianna und Giustino. Der Held wird von der dankbaren Kaiserin mit einem Juwelengürtel beschenkt, den der Kaiser selbst Arianna geschenkt hatte. Auch in Giustino steigt ein leiser Verdacht auf, wie seine Arie: „Zeffiretto che scorre nel prato" zeigt. Erster Teil Es-dur, das leise und doch wehklagende Wehen des Zephirs über die Wiesen, der die Blumen schüttelt; noble, breite Hauptmelodie, als zweites Motiv eine zart schwankende Tonfolge, wie Blumen die Häupter neigend. Im Mittelsatz das dunkle f-moll und c-moll, mit seltsamen, chromatisch durchsetzten, abwärts schleichenden Sexten- und Terzengängen, bezüglich auf den „cieco sospetto", den „blinden Argwohn". — Amanzio verklagt Giustino und Arianna beim Kaiser, wegen Mißachtung kaiserlicher Geschenke. Giustino wird als Gefangener abgeführt, Arianna geht der kaiserlichen Gnade verlustig. Anastasios Arie: „Di rè sdegnato l'ira tremenda" schildert den schrecklichen Zorn des beleidigten

Königs in charakteristischen Tönen. Sehr wirksam hebt sich von diesem starken Stück Ariannas Klagegesang ab: „Il mio cor già più non sa raffrenar sospiri“, einem Meisterstück seiner Gattung, voll erlesener harmonischer Wirkungen. Leocasta beschließt, ihrem heimlich geliebten Helden Giustino Hilfe zu bringen. Dieser Entschluß gibt ihrer Arie: „Augeletti, garuletti“ einen zuversichtlicheren, freundlicheren Ton. Eine in ihrem gedämpften Ton interessante Variante der auf Vogelgesang stilisierten Arien. — Amanzio sieht sich schon als Sieger über Giustino und auch über den Kaiser in seiner etwas trockenen g-moll-Arie: „Dall occaso in oriente“.

Szenenwechsel. Giustino ist mit Leocastas Hilfe geflohen. In einer bergigen Einöde setzt sich der Flüchtige ermattet zum Schlummer nieder, in dem accompagnato: „Fortuna! m'hai tradita“ sein Unglück eindringlich beklagend. Den Schlafenden findet Vitaliano. Er zieht sein Schwert, um ihn zu töten (dazu wieder charakteristische Begleitmusik), plötzlich aber öffnet sich mit einem Blitzstrahl der Berg, man sieht das Grabmal des Vaters Vitaliano, und eine Stimme aus dem Grabmal verkündet, daß Giustino der verschollene Bruder Vitalianos sei, und gebietet Schonung des Schlafenden. Aussöhnung der Brüder. Giustinos Arie: „Sollevar il mondo oppresso“ ist ein stolzes Bekenntnis ritterlicher Gesinnung.

Wieder Szenenwechsel. Amanzio, mit Lorbeer gekrönt im Begriffe den kaiserlichen Thron einzunehmen. Anastasio, Arianna, Leocasta als seine Gefangenen in Fesseln. Plötzlich erhebt sich ein Triumphgeschrei, Giustino und Vitaliano dringen ein, und befreien die Gefangenen. Der verräterische Amanzio wird abgeführt, im übrigen allgemeine Aussöhnung. Arianna, in der jubelnden Arie: „Ti rendo questo cor“ begrüßt Giustino als Retter und Geliebten. Soli und Chor bauen das noble Schlußstück: „In braccio a te la calma“ eindringlich und schwungvoll auf.

Fehlen dem Giustino besonders hervorragende Glanzstücke, wie sie andere Händelsche Opernpartituren zieren, so wird dafür Ersatz geleistet durch eine Vorzüglichkeit des Durchschnitts, eine Gleichmäßigkeit der musikalischen Erfindung.

BERENICE (1737)

Wieder ein ägyptisch-römischer Stoff gleich Julius Cäsar, auf ein wahrscheinlich älteres Libretto eines ungenannten Verfassers. Ein Spiel der unerwiderten Liebschaften, der durch Schicksale und durch Mißverständnisse falsch gekoppelten Paare. Berenice, die Königin von Ägypten, wird von Alessandro geliebt, der auf Weisung des römischen Senats ihr Gatte und Herrscher von Ägypten werden soll. Sie selbst aber glüht für Demetrio, der wiederum Selene liebt, die Schwester der Berenice. Selene und Demetrio sind einander treu ergeben, sollen aber aus Gründen der Politik auseinandergerissen werden. Das ägyptische Volk will Demetrios Tod, weil die Königin ihn liebt und dadurch den Zorn des römischen Senats auf Ägypten heraufbeschwört. Selene hat noch einen zweiten, von ihr verschmähten Liebhaber, den Arsace. Mit dieser Stellung der Figuren beginnt das dramatische Schachspiel der klug ausgedachten und parierten Züge.

Den ersten Akt eröffnet eine feierliche Szene im Thronsaal der Berenice. Der römische Gesandte Fabio präsentiert den Kandidaten des römischen Senats, Alessandro der Berenice als künftigen Gatten. Empört über diesen Zwang des Herzens wehrt Berenice die Zumutung ab: „Nò, che servire altrui", in großen Sprüngen und abgerissenen Phrasen den erregten Affekt ausdrückend. Alessandro wird durch diesen Stolz des Weibes noch mehr verliebt gemacht. Er wehrt sich also gegen Fabios Verlangen, laut Weisung des Senats die Prinzessin Selene zu gewinnen, falls die Königin Berenice nicht zu haben sei. Fabio hält dem verliebten Alessandro das Beispiel der fleißigen Biene vor, die sich den Blumen zuwendet, die am meisten Süße spenden: „Vedi l'ape", mit einer artistisch reizvollen Begleitung, die in einer Art Triolenmoto perpetuo das Schwärmen und Summen der Biene malt. In gewissem Sinne ein Vorfahre der Spinnlieder eines Schubert, Mendelssohn, Wagner. — Demetrio und Selene im Garten. Selene will den feurigen Liebhaber fortsenden, weil sie die Eifersucht der Königin fürchtet. Demetrio jedoch besingt seine nie wankende Liebe in einem Larghetto von strahlender Schönheit und Innigkeit des Affekts: „Nò, soffrir non pùo il mio amore". Stolz schwingt

sich die Linie der Melodie in die Höhe, etwas jünglingshaft Schwärmerisches liegt in den biegsamen Rhythmen. — Um den Demetrio für sich zu retten, weiß Berenice der ahnungslosen Selene das Versprechen des Gehorsams zu entlocken und stellt ihr dann anstatt Demetrio den Arsace als Verlobten vor, in der Arie: „Dice amor quel vermiglio“ ihre List mit bezaubernder Grazie vergoldend. Die Melodie in biegsamen Windungen sich schlängelnd. Selene fügt sich zum Schein in das Unvermeidliche und verlangt von Arsace nur Beweise seiner Liebe. Arsace quittiert über den unverhofften Glücksfall in der flotten und lustigen, kanzonettenartigen Arie: „Senza nudrice alcuna“. — Demetrio, von der wütenden Volksmenge verfolgt, wird durch Alessandros tapferes Eingreifen gerettet. Berenices Dank wehrt Alessandro ab, mit der chevaleresken Wendung: was der Angebeteten teuer sei, wäre auch ihm teuer. Durchaus chevaleresk in Ton und Haltung seine Arie: „Quell' ogetto, ch'è caro“. Den Akt beschließen Berenice und Demetrio mit dem Duett: „Se il mio amor“, einem reichbewegten, klangvollen Stück, das durch die beiden Geigenstimmen eigentlich zu einem kunstvollen Quartett figurierter Linien ergänzt wird.

Zweiter Akt. Demetrio beteuert in einem schönen arioso von ruhig-schwärmerischem Ton seine unwandelbare Liebe zu Selene: „Se non ho l' idol mio“, wird aber ernüchtert durch Berenices Mitteilung, daß er bald der Königin Gemahl sein werde. Der römische Gesandte tritt hinzu mit der Forderung, Alessandro müsse, nachdem Berenice ihn abgelehnt habe, nunmehr der Prinzessin Selene Gattin werden. Berenice erklärt, daß Selene schon mit Arsace vermählt sei. Darob großer Schreck des Demetrio. Fabio der Römer deutet die Machtmittel Roms an und zieht sich zurück. Demetrio erklärt der Königin, daß er für seine Liebe auch gegen Rom kämpfen werde, Berenice bezieht dies Versprechen auf sich und singt nun an Demetrio ihre Menuettarie: „Sempre dolce ed amorosi“. Ein reizendes Stück, stolz-verliebt im Ton: „Nicht immer möchte ich dich, Liebster, weich und hingebend sehen, sondern auch im Zorn gefällst du mir.“ Die gegensätzlichen Affekte „dolce“ und „irate“ bestimmen durch kontrastierende Motive den auf entsprechende Abwechslung gestellten Charakter des

Stückes. — Demetrio, allein zurückbleibend, bricht nun in empörte Klage über Selenes vermeintliche Treulosigkeit aus. Das accompagnato-Rezitativ: „Selene infida“ samt der folgenden Anrufung der Furien: „Sù Megera, Tesefone“ einer der Glanzpunkte der ganzen Partitur. Echter großer Händel-Stil, von flammendem Temperament, von einer Kraft der Verwünschung, des Fluches, die sich bis in die kleinsten Teile eines jeden einzelnen Taktes auswirkt. — Im stärksten Kontrast zu diesen Tönen der beleidigten Treue, der Wut, des Rachegefühls ist wohlweislich die folgende E-dur-Szene gestellt. Alessandros arioso: „Mio bel sol“ ein schmelzendes Lied der Liebessehnsucht, von prachtvoller gesanglicher Führung, harmonisch reich. Arsace kommt hinzu. Dialog der beiden, die sich dauernd mißverstehen, indem der eine Berenice meint, der andere Selene. Schließlich erklärt Alessandro mit stolzem Selbstbewußtsein, daß er dem Rivalen die Frau überlasse, die ihn selbst zurückgewiesen hat. „La bella mano“, in e-moll, bezeichnender Ausdruck der genannten Affekte, zu Stolz, Selbstbewußtsein noch einen Unterton schmerzlicher Selbstüberwindung, Verzichts einmischend. — In Selenens Gemach bricht Demetrio mit gezogenem Schwert ein, voll Wut, den Rivalen Arsace suchend. Berenice kommt mit ihrer Leibwache hinzu; sie hört beim Eintreten gerade noch, wie Demetrio voll Empörung sagt, er habe Selenens wegen auf Berenice und den Thron verzichtet. Berenice tritt dazwischen; Demetrio tobend, die erregte Königin Berenice beschimpft den Geliebten ihres Herzens als Verräter, läßt ihm den Degen abnehmen in der Arie: „Traditore“, die auf die primitivsten musikalischen Äußerungen der Empörung sich absichtlich beschränkt. Die Angelegenheit verwickelt sich immer mehr. Selene erklärt Demetrio, daß sie Arsace nur zum Schein und erzwungen begünstige. Berenice bringt Arsace herbei und verkündet, um Demetrio zu peinigen, daß Arsace Selenens Gatte sein werde. Arsace jedoch erklärt, daß er mit Rücksicht auf das Wohl des Landes auf Selene verzichte, weil Rom verlange, daß Allessandro die Prinzessin Selene heirate. Der gerade mit dem römischen Gesandten Fabio eintretende Alessandro wiederum erklärt, daß er nicht an Selene denke. Diese Szene der gehäuften Verzichtleistungen weiß Berenice nicht an-

ders zu beenden, als durch Gefangennahme des Geliebten Demetrio, der vor seiner Abführung in den Kerker noch die Arie: „Si tra i ceppi“ singen kann. Zu den trockenen Worten: „Trotz Fesseln und Foltern wird meine Treue siegen“ macht Händel eine prachtvolle pathetisch-heroische Musik, in c-moll, die den Affekt einer männlich entschiedenen Tapferkeit und unbeirrbaren Zuversicht überzeugend ausprägt. Den Akt beschließt Selene, die den sie verleugnenden Arsace in einer mächtigen Arie befragt, ob dies die Proben seiner Liebe seien: „Si poco è forte dunque tua fede“. Hohn, Entrüstung der in ihrem tiefsten Empfinden beleidigten Frau äußern sich hier in Tönen von geradezu elementarer Kraft. Besonders eindringlich der in Art eines pathetischen accompagnato gehaltene Mittelsatz, der sich in seinem $\frac{4}{4}$-Takt und seinen Motiven scharf abhebt von dem $\frac{4}{8}$-Takt des ersten Teils.

Dritter Akt. Die einleitende sinfonia bezieht sich wohl auf Demetrio, der in Ketten vor Berenice erscheint, von ihr des Verrats beschuldigt wird und wieder abgeführt wird. — Fabio will sich vor seiner Rückreise nach Rom von Berenice verabschieden und erhält von der Königin den Bescheid, sie sei nun bereit, sich den Weisungen Roms zu fügen und Alesandro zu heiraten. Ihr großer Monolog an die Unbeständigkeit: „Chi t'intende? O cieca instabile!“ hebt sich heraus als ein ganz besonders merkwürdiges Stück. „Wer versteht dich, kapriziöse Göttin“ heißt es im Text, und als ein Capriccio gestaltet demgemäß Händel die großartige Arie. Schon das Ritornell bringt nach Händelscher Weise den Extrakt der beherrschenden Affekte. Ein wie „blind“ umhertappendes Adagio, abgelöst von einem kapriziös dahintänzelnden, trällernden, in mannigfachen Figuren sich gestaltenden Allegro. Einer Solooboe ist die fantastische Linie der Melodie in der Hauptsache übergeben. — Szenenwechsel. Selene im Park, in der Nähe des Turms, in dem Demetrio gefangen sitzt. Ihr arioso: „Tortorella che rimira“ eine Variante der Turteltaubenarien: „piano per tutto“ klagt die sanfte Taube über die Gefangenschaft des Gefährten. Ein köstliches kleines Stückchen melancholisch-idyllischer Musik. Das klagende, leise Gurren besorgt die Geige, mit dem Gesang konzertierend. Arsace, der sich wieder nähert, erhält den Auftrag, zum Beweise seiner Liebe Demetrio zu befreien. Auch

von Alessandro erhält Arsace einen Auftrag an Berenice. Darauf bezieht sich das merkwürdige Duett, in dem Alessandro immer nur singt: „Le dirai", während Arsace ihm die eigentliche Rede aus dem Munde nimmt. Fabio hat Alessandro verständigt, daß er nunmehr von Berenice erhört werden soll, aber Alessandro will nur durch Liebe triumphieren, nicht durch Zwang Berenices auf römischen Befehl. Seine Sizilane: „In quella sola candida mane" ein zartes Stück von ausnehmender Schönheit, mit vielen Feinheiten der Linienführung und der Harmonik, Berenice ist entschlossen, dem Staatswohl Demetrio zu opfern, schweren Herzens, wie ihr wehmütiges cis-moll-Largo: „Avvertite mie pupille" verkündet. — Im Thronsaal, vor dem Standbild der Isis, in feierlicher Sitzung der Würdenträger. Selene fleht die Königin um Demetrios Leben an. Schon jedoch kommt die Nachricht, daß Demetrio durch Arsace befreit sei. Alles löst sich rasch. Berenice, gerührt durch Alessandros Appell an die Liebe, anstatt an die Macht, reicht ihm die Hand, krönt ihn zum König, nach dem Duett der beiden: „Quel bel labbro", einem feierlich-frohbeglückten Stück. Gerade als Demetrio eintritt, will Arsace seinen Anspruch auf Selene geltend machen. Er verzichtet aber großmütig und mitleidig zugunsten des Demetrio, als er die weinende Selene und den bekümmerten Demetrio sieht. Feierlicher Schlußchor: „Con verace dolce pace", von hymnischem Charakter.

SERSE (1738)

Diese Oper nimmt unter den Händelschen theatralischen Werken eine Sonderstellung ein, als die einzige komische oder genauer gesagt, burleske Oper. Eine Burleske des Schicksals war es auch, daß Händel diese Partitur im kritischsten Moment seiner Laufbahn schrieb, als schwere Krankheit, finanzieller Zusammenbruch ihn aufs ernsthafteste bedrohten.

Die Herkunft des Textbuches ist nicht aufgeklärt. Nach dem Befunde der Handschrift mutmaßt Chrysander, daß einer 40 bis 50 Jahre älteren italienischen Oper das Libretto entlehnt ist, wie auch manches in der Musik. Auch in seine eigene Vorratskammer wird Händel manchen Griff getan haben, denn mehr als einmal er-

innert die Musik an Hamburger Jugendtage, an Reinhard Keisers zierliche Liedchen und an Almira.

Zwei Brüder, Xerxes, der König von Persien, sein Bruder Arsamene, ein Schwesternpaar Romilda und Atalanta, Töchter des Heerführers Ariodate, sind gegeneinandergeführt im listigen Intrigenspiel. Dazu kommen als Nebenpersonen: die in Xerxes verliebte Prinzessin Amastre, und Elviro, der Diener des Arsamene, die komische Person, der Hanswurst des Stückes. Die Handlung ist nur genießbar, wenn man sie als eine Art Offenbachiade auffaßt, eine burleske Verspottung der königlichen Kommandogewalt, die sich bis auf die Liebe ausdehnen möchte, aber an dem Witz einer klugen Frau scheitert. Xerxes hat ein Auge auf Romilda geworfen, die aber schon Geliebte seines Bruders Artamenes ist. Den Rivalen zu übertrumpfen weiß Xerxes keine feineren Mittel als die Anwendung der königlichen Macht. Wie die Gegenspieler seine brutalen Befehle umgehen und zum Scheitern bringen, macht den Inhalt des Librettos aus.

Die Musik mischt Ernstes und Komisches in nicht immer überzeugender Weise, ist aber im einzelnen voll von witzigen und phantasiereichen Einfällen. Gleich die erste Szene ist befremdlich in Anbetracht des burlesken Grundtons der Oper. Xerxes im Park unter einem Platanenbaum, den er anschwärmt in Tönen wundervoller Reinheit und Schönheit. Dem kleinen accompagnato: „Frondi tenere“ folgt das weltberühmte Händelsche Largo: „Ombra mai fù“, jene herrliche Melodie, die man später ihrem hymnischen Charakter entsprechend zu einer geistlichen Musik umgedeutet hat. Eine liebliche, idyllische Musik von Flöten und gedämpften Geigen dringt aus einem Gartenhäuschen, in dem Romilda ihren verliebten Träumen nachhängt. Im Park lauschen Arsamene und sein schläfriger Diener Elviro auf der einen Seite, Xerxes auf der anderen dem gefühlvoll schwärmerischen Gesang Romildas: „O voi che penate!“, der in die liebliche sinfonia meisterlich eingebaut ist. Auch Xerxes wird aufmerksam auf die Sängerin, erkundigt sich nach ihr. Sie fährt in ihrem Konzert fort. Nummer zwei ist die reizende Kanzonette: „Va godendo“, mit Flöten und Geigen. Arsamene, der Liebhaber Romildas, fühlt sich sehr unbehaglich, als er entdeckt, daß Xerxes an der schönen

Sängerin starkes Interesse nimmt. Zweistrophige Kanzonette: „Io le diro che l'amo", die erste Strophe von Xerxes, die zweite von Arsamene gesungen, sozusagen mit verkehrten Vorzeichen, alles negierend, was Xerxes positiv gesagt hatte. Ausgesprochen komische Wirkung. Im Pavillon unterhalten sich die Schwestern Romilda und Atalanta mit Arsamene, der seine Freundin auf die Werbung des Königs vorbereitet. Atalanta hört die Botschaft nicht ungern, weil sie selbst in den Freund ihrer Schwester verliebt ist. Sie gibt ihre Zärtlichkeit zu verstehen durch die schmelzende Siziliane: „Si, si, mio ben", die sie für ihn singt. Der Diener meldet die Ankunft des Königs; Arsamene und Elviro verbergen sich rasch. Ohne Umschweife geht Xerxes an den Hauptpunkt heran und erklärt Romilda, der Weg zum Thron sei ihr offen. Sie macht Ausflüchte. Xerxes bemerkt Arsamene, verbannt ihn auf der Stelle, will aber Gnade walten lassen, falls der Bruder ihm die Liebste abtrete. Dazu versteht sich Arsamene nicht; schmollend geht er ab mit der kleinen e-moll-Arie: „Meglio in voi". Romilda erzürnt den königlichen Liebhaber durch ihr völlig teilnahmloses Schweigen. Er versucht es mit vorwurfsvoller Bitte: „Di tacere e di schernirmi". Im Menuettrhythmus antwortet Romilda, ihre Treue in einem anmutigen Sätzchen beteuernd: „Nè men con l'ombre". — Szenenwechsel. Eine neue Figur des Intrigenspiels tritt auf, Prinzessin Amastre, die Liebhaberin des Xerxes. Als Mann verkleidet späht sie dem ihr entgleitenden flatterhaften Geliebten nach. Mit einem halb trotzigen, halb drolligen d-moll-Lied: „Se cangio spoglia" führt sie sich ein. Der General Ariodate zieht, vom Kampf zurückkehrend, mit einem Trupp Soldaten und Gefangenen vorbei. Kleiner Triumphchor: „Già la tromba". Xerxes kommt hinzu, umarmt seinen siegreichen General, kündigt ihm als Belohnung die Erhebung seiner Tochter Romilda zu königlichen Würden an. Nach alter Possenmanier schwätzt die verkleidete Amastre, vom König nicht erkannt, in Xerxes' etwas indiskretes Selbstgespräch immerwährend hinein. Immer denkt der verliebte König an die schöne Romilda. Seine sehnsuchtsvolle Arie: „Più che penso alle fiamme" wie eine Parodie auf den Stil der großen pathetischen Liebesarien, in den stolzen Rhythmen der langsamen Ouvertüren-Introduktion, mit

hochtrabenden Koloraturen, volltönender Orchesterbegleitung. — Neue Szene. Arsamene übergibt seinem Diener Elviro ein Briefchen an die Adresse der Romilda. Mit der burlesken d-moll-Arietta: „Signor, lasciate far a me" trabt der dummschlaue Liebesbote von dannen, seinen Herrn allein zurücklassend, der die Muße benutzt, um in dem altbewährten stattlichen Sarabandenrhythmus die Arie: „Non sò se sia la speme" zu singen. Kaum ist er abgetreten, so stellt die über Xerxes' Abfall sehr verärgerte Amastre eine Betrachtung an über die Wirkung ihrer Wut und ihrer Rache: „Saprà delle mie offese". Das brillante und amüsante Stück hätte selbst in einer komischen Oper von Paesiello noch gute Figur gemacht. — Die Schwestern Atalanta und Romilda im Disput. Die schlaue Atalanta, die auch in Arsamene verliebt ist, begünstigt Xerxes als Liebhaber der Romilda, weil dadurch deren Freund Arsamene für sie frei wird. Romilda antwortet mit der zierlichen Arie: „Se l'idol mio", deren erster Teil schnippisch abweisend ist, deren Mittelteil Akzente innigen Liebesgefühls ausprägt. Atalantas reizende Arie: „Un cenno leggiadretto" kokett erzählend, wie sie mit einem Wink, einem Augenaufschlag, einem Lächeln den Mann verliebt machen kann. Pergolesis „La serva padrona" hat in diesem Schlußstück des ersten Aktes vielleicht schon abgefärbt, jedenfalls belegt Händel hier den leichten Buffostil mit einem entzückend liebenswürdigen Beispiel.

Den zweiten Akt eröffnet eine Szene auf dem Marktplatz einer Stadt. Elviro, als Blumenhändler verkleidet, spricht zu sich selbst, erwägend wie er den Brief an seine Adresse befördern kann. Amastre kommt ins Gespräch mit ihm, horcht den Schwätzer aus über die Liebschaft des Königs. Das Besondere dieses Rezitativdialogs liegt in der Einflechtung der arios verdichteten Straßenhändlerrufe: „Ah! chi voler fiora", einem realistischen Stückchen Musik, zu dem Händel in Neapel schon die Studien gemacht hat. Des öfteren kehren diese stilisierten Rufe des Blumenverkäufers wieder, den Dialog belebend, die hübsche melancholische Arie Amastres: „Or che siete speranze" einrahmend, sich mischend mit den Klagerufen der soeben herbeigekommenen Atalanta. Sie erkennt Elviro, erhält den Brief von ihm, liest ihn heimlich und beschließt sofort, ihn für sich auszunutzen. Auch der König

Xerxes strolcht auf dem Blumenmarkt umher, bemerkt Atalanta mit dem Brief und erkundigt sich neugierig nach dem Inhalt. Atalanta erzählt, daß der Liebesbrief des Artamenes an sie selbst gerichtet sei und spielt so dem König ein willkommenes Beweisstück gegen Artamene in die Hand. Leichte zweistrophige Kanzonette der Atalanta: „Dirà che amor per me". — Xerxes bei Romilda; er zeigt ihr den Brief, um die Untreue Artamenes zu beweisen. Als Romilda trotzdem versichert, ihren Artamene zu lieben, wird Xerxes wütend und drückt ihr seine Verachtung aus in der Arie: „Se bramate d'amar chi vi sdegna", einem amüsanten Stück im komisch-pathetischen Stil, das mit seinen zappligen Koloraturen, seinen keifenden raschen Skalenläufen, seiner gespreizten Haltung schon auf die spätere neapolitanische Buffooper der nächsten Generation deutlich hinweist. Romilda, allein gelassen, gibt ihrer eifersüchtigen Regung Ausdruck in der Arie: „È gelosia quella tiranna". — Auch Amastre in Verzweiflung über Xerxes' Untreue: „Anima infida", eine Arie, deren technische Neuerung in der thematischen Arbeit liegt. Immerwährend fährt das scharf rhythmisierte Hauptmotiv im Orchester zwischen die Phrasen des Solo. Arsamene erfährt von Elviro, daß Romilda sich gänzlich Xerxes zugewandt habe, und hat also Anlaß zu einer melodisch wunderschönen, gefühlvollen Siziliane: „Quella che tutta fè". — Szenenwechsel. Man sieht Xerxes' große Brücke über den Hellespont, vom Sturm zerstört. Chor der Matrosen mit Hochrufen auf Xerxes. Ariodate erhält den Befehl, die Brücke wieder instand zu setzen. Arsamene begegnet dem König, der ihm mitteilt, die geliebte Atalanta harre seiner. Arsamene versichert, daß er Romilda nicht aufgebe. Seine Arie: „Sì, la voglio" von komischer Wut, mit ihren Anrufungen der Ungeheuer des Kocytus, ihrem keifenden Ton. — Xerxes mit Atalanta, die Arsamene auch nicht aufgeben will. Ihr graziöses B-dur-Stück: „Voi mi dite che non l'ami" vom Typ der Arietten, wie auch Xerxes': „Il core spera e teme"; homophone Begleitung, die Instrumente chorisch die Pausen des Solo ausfüllend. — Wieder Szenenwechsel. Xerxes und Amastre, beide den Lüften ihre Seufzer zuhauchend. Duettino: „Gran pena è gelosia", das Keiser geschrieben haben könnte. Romilda ergeht sich in dem nämlichen Lustwäldchen, ihr Lied-

chen summend: „Val più contento core“. Als Xerxes sich der Romilda zärtlich nähern will, fährt die als Mann verkleidete Amastre wütend dazwischen. Wachen kommen, sie zu verhaften, kurzer Kampf, schließlich ziehen die Soldaten auf Romildas Wunsch wieder ab. Armastre bedankt sich für die Rettung. Romilda beschließt den Akt mit der melodisch gewinnenden, von Herzenswärme durchströmten Arie: „Chi cede al furore“; homophon, tanzmäßige Rhythmen, weite melodische Bögen.

Der dritte Akt beginnt mit einer Auseinandersetzung zwischen Romilda, Atalanta und Arsamene wegen des an die falsche Adresse geschmuggelten Briefes. Romilda und Arsamene sinken sich gerührt in die Arme. Die enttäuschte Atalanta heuchelt Gleichgültigkeit in ihrer schnippischen Arietta: „Nò, nò, se tu mi sprezzi“, einem rechten Buffostückchen, vom Wortakzent aus melodisiert. Plötzlich erscheint Xerxes, Arsamene verbirgt sich rasch. Die neue Werbung des Königs weiß Romilda wieder hinzuhalten, trotz Drohungen, und gibt vor, erst ihres Vaters Ariodate Einwilligung einholen zu müssen. Der König sieht darin kein großes Hindernis und darf deswegen sein vergnügtes Lied: „Per rendermi beato“ singen, mit einem köstlich geträllerten, schmunzelnden Refrain. Kaum ist Xerxes fort, so fährt der entrüstete Arsamene seine Geliebte an wegen ihrer zu großen Willfährigkeit gegen Xerxes. „Amor, tiranno Amor“ singt er im Stil der heroischen Liebesklagen, diese kenntlich parodierend. — Xerxes bei Ariodate. Er stellt ihm einen Schwiegersohn von königlichem Geblüt in Aussicht und verlangt die geflissentlich gewährte Zustimmung. Ariodates: „Del ciel d' amor“ von humorvoller Wirkung, durch den leichten Kanzonettenton, auf die Baßstimme angewendet, mit sopranartigen Koloraturen. — Wieder weiß Romilda Xerxes zu narren durch das schamhafte Bekenntnis, sie sei entehrt durch Arsamene, der sie gewaltsam geküßt habe. Arsamene soll dafür auf königlichen Befehl sterben, wird aber rechtzeitig gewarnt. Er glaubt die Warnung sei nur ein Versuch Romildas, ihn loszuwerden. Das Duett der beiden: „Troppo oltraggi“ ein Meisterstück lebhafter Replik. Beide aufeinander erzürnt, machen sich gegenseitig Vorwürfe. Mit köstlichem Humor vollführen die beiden Geigen neben den duettierenden Stimmen noch ein extra

Keifduett. — Saal, zur Trauung vorbereitet. Ariodate hat als königlichen Schwiegersohn sich Arsamene gedacht, gibt ihn nun „auf königlichen Befehl“ mit Romilda zusammen. Man beschließt, gemeinsam dem großmütigen König Dank abzustatten. Kleine festliche Chöre umrahmen diese Szene. — Xerxes im Begriff, dem Ariodate zu entdecken, daß er als Schwiegersohn den König selbst begrüßen wird. Er muß erfahren, daß Ariodate auf allerdings mißverstandenen königlichen Befehl dem Paar seinen väterlichen Segen schon gegeben hat. Xerxes' Wut und Ärger entladet sich in der Arie: „Crude furie degl' orridi abissi“, die mit ihren rauschenden $\frac{1}{32}$-Skalen den Stil der pathetischen furioso-Arien ergötzlich parodiert. Noch wütender wird der König, als die ganze Gesellschaft ihm persönlich ihre Aufwartung macht. Zuletzt macht Xerxes gute Miene zum bösen Spiel und nimmt mit der alten Freundin Amastre vorlieb, die sich im geeigneten Moment zu erkennen gibt. Romildas Schlußarie: „Caro voi siete all' alma“ nicht mehr parodistisch, sondern echter Ausdruck beglückter Stimmung. Der Chor nimmt die schöne, beschwingte Melodie auf und bringt damit die Oper zu erfreulichstem Beschluß.

FARAMONDO (1738)

Zu einem vielfach abgeänderten Textbuch von Apostolo Zeno. Die phantastisch fabulierende Handlung, die noch mehr als die meisten anderen Opern Händels Wahrscheinlichkeit und „Wirklichkeit“ außer acht läßt, macht aus dieser Oper gleichsam ein Schulparadigma des Händelschen Begriffes von „Oper“ überhaupt. Die Charaktere als Individuen verschwinden fast, sind jedenfalls belanglos gegenüber dem Drama der Affekte untereinander, deren sichtbare Träger eben die handelnden Personen sind. Ein romantischer Irrgarten von Begebenheiten, in dessen verwirrende Kreuz- und Quergänge Klarheit zu bringen schwer ist.

Zwei Liebespaare über Kreuz aus feindlichen Lagern treiben die Handlung vorwärts. Faramondo, der französische König, liebt Rosimonda, die Tochter seines Feindes Gustavo, des Königs der Cimbern. Aber auch Adolfo, der Sohn Gustavos, liebt Clotilde, die Schwester seines Feindes Faramondo.

Zu Anfang des ersten Aktes sieht man einen Zypressenhain mit Opfersteinen. König Gustav leistet am Altar den feierlichen Opferschwur, daß er den Tod des erschlagenen Sveno an Faramondo, der ihn getötet hat, rächen werde, daß er Rosimonda, seine Tochter, demjenigen zur Gattin geben werde, der ihm das abgeschlagene Haupt Faramandos überbringen werde. Accompagnato, bekräftigt durch kurzen Chorsatz. Teobaldo, ein Offizier Gustavs, schleppt die gefangene Clotilde herbei, Faramondos Schwester. Adolfo, der sie liebt, sucht sie vor seines Vaters Rachgier zu retten. Es gelingt. Clotilde verlangt von ihrem Retter als Pfand seiner Liebe das Versprechen, daß er niemals Faramondo bedrohen werde. Wie sicher sie sich der Erfüllung ihrer Forderung fühlt, zeigt ihre Arie: „Conoscerò, se brami, chio t' ami“, durch ihre flotte Rhythmik, eine gewisse kecke Grazie, die schon dem sechstaktigen Ritornell das Gepräge gibt. Adolfo, durch die sprühenden Reize seiner Liebsten ganz gefangen, meditiert in seiner Arie: „Chi ben ama“ über die Kraft der Liebe, die jeden anderen „affetto“ zum Schweigen bringt. Das reizende, breit ausgeführte G-dur-Menuett ein seltenes Beispiel für die Behandlung dieser zierlichen Tanzform in großen Proportionen. — Szenenwechsel. Hof in Rosimondas Palast. Kampf. Faramondo dringt ein, nimmt Rosimonda gefangen, und wird selbst von ihrer Schönheit gefangen. Rosimonda, auch von der männlichen Schönheit ihres Überwinders gefesselt, ersucht ihn, sich zurückzuziehen: „Vanne, che più ti miro“. „Geh! je mehr ich dich anblicke, desto mehr wächst mein Schmerz“. Eine Arie von feiner thematischer Filigranarbeit, voll geistreicher Züge, wie die Koloraturen auf „cresce“, die reichen chromatischen Wendungen, die für „dolor“ den Hintergrund abgeben, das belebte sinfonische Eingreifen des Orchesters. Der zweite C-dur-Teil malt trotz dem C-dur fast erschreckend das Aufsteigen der Liebe Rosimondas für ihren Feind: „Ich fühle neue Qual, nach neuem Leid seufze ich, unbekannt dem Herzen“. In ihren psychologischen Feinheiten eine der merkwürdigsten Händelschen Arien. Gernando, der König der „Svevi“, Faramondos Waffenbruder, kommt mit ihm wegen Rosimonda in Streit. Gernando gerät in eifersüchtige Wut, die sich Luft macht in seiner D-dur-Arie: „Voglio che mora“, einem lebhaften Stück

von elastisch federnden Rhythmus und von glänzender gesanglicher, wie auch instrumentaler Wirkung. Faramondo gibt Rosimonda ihre Freiheit wieder, erbietet sich, ihrem Vater Gustavo das eroberte Reich wieder zu erstatten, um Rosimondas Gunst zu gewinnen. Innerlich schon halb überwunden, spielt sie äußerlich noch die unversöhnliche Feindin. Faramondo verabschiedet sich von der entzückenden Feindin mit der Versicherung, daß er für ihr Wohl gern sein Leben lassen würde: „Si tornerò a morir", in schmelzenden Tönen, die ihren Reiz haben in einem merkwürdigen Gemisch von Courtoisie und echter Empfindung. Die hochinteressante Partie der Rosimonda nimmt bedeutsamen Fortgang in der Es-dur-Arie: „Sento che un giusto sdegno". Sie kämpft mit der aufsteigenden Liebe zu Faramondo. Die Musik von einer faszinierenden rhythmischen Präzision in der Deklamation, jeder Sprung trifft, jeder Akzent sitzt. Trotz und Grazie im Gemisch. Der Mittelteil geistvolle Tonmalerei, gleichwohl in den das ganze Stück beherrschenden Rhythmen: das lecke Schiff von den Wogen bedrängt, das sich bemüht, den Strand zu gewinnen. Die wogenden Passagen in $\frac{1}{16}$-Noten, über denen das Schiff in $\frac{1}{8}$-Noten schwankt, bis schließlich die Wasser alles überfluten. — Der gefangenen Clotilde macht nicht nur Adolfo den Hof, sondern auch sein Vater, König Gustavo, aber ohne den geringsten Erfolg. Clotildes B-dur-Arie: „Mi parto lieta" ist der Ausdruck ihres Vertrauens auf Adolfos Liebe. Wieder eine jener großatmigen, weitgeschwungenen Menuettmelodien. Von besonderer melodischer Schönheit und Innigkeit des Ausdrucks. — Faramondo und Gustavo begegnen einander unerwartet im Walde; im Begriff zu kämpfen, werden sie durch den plötzlich auftauchenden Adolfo getrennt, der, treu seinem Versprechen, Faramondo schützt. Faramondo, schließlich allein zurückgeblieben, beschließt den Akt, nachdenklich über das seltsame Erlebnis sinnend: „Se ben mi lusinga" von breiter, getragener, ruhig dahinfließender Melodie.

Zweiter Akt. Rosimonda wird von Gustavo dem König Gernando versprochen, falls Gernando den Kopf Faramondos, seines früheren Freundes, überbringe. Entrüstete Abweisung des neuen Freiers Gernando durch Rosimonda: „Si l'intendesti". Gernando etwas ernüchtert, nimmt seine Zuflucht zur „süßen

Hoffnung", in einer etwas trockenen Arie: „Non ingannarmi". — Wunderbares Zusammentreffen von Faramondo und seiner Schwester Clotilde im Walde. Rosimonda kommt hinzu, Faramondo verbirgt sich rasch im Gebüsch. Plötzlich tritt er hervor, wirft sich Rosimonda zu Füßen, wird in dieser Stellung überrascht von Gustavos Mannen, vor ihrem Angriff geschützt durch Rosimonda, und Rosimondas Bruder Chilperich übergeben. Vor seinem Abgang mit diesem singt Faramondo sein F-dur-Largo: „Poi che pria di morire", einen Abschiedsgesang an die Geliebte von so herzgewinnender Schönheit, Innigkeit und rührender Ergebenheit, daß man begreift, wie Rosimonda der Werbung solcher Töne nicht widerstehen kann. Ein reiches Geranke leise, süß und flehentlich singender Stimmen auch im Orchester. Weinend vor Erregung geht Rosimonda ab, Clotilde bleibt allein zurück. Was ihr Gemüt bewegt, besagt die Arie: „Combattuta da due venti" in Form eines Gleichnisses: „Von zwei Winden bedrängt bin ich wie ein Schiff mitten in den Wellen, und das Ufer zu erreichen seufze ich. Es scheint mir näher zu kommen, aber ein tückischer Wind treibt mich zurück zum Schiffbruch." Das ganze ausgedehnte Stück auf Motive gebaut, die sich herleiten vom Bilde des schwankenden Schiffes, wie es sich wiegt auf den auf und ab steigenden Wogen; bisweilen so hoch gehoben, daß es (ohne Baß) fast in der Luft zu schweben scheint. Gefühlsakzente streut das interessante, malerisch orientierte Stück besonders bei der Unterstreichung des Worts „sospiro" ein. — Faramondo, nunmehr in der Gewalt seines Feindes, soll sterben. Vergebens versucht Adolfo seinen Vater Gustavo zur Milde zu stimmen, auch Clotildes Bitten erreichen nichts. Gustavo schwelgt im Rachegefühl: „Sol la brama di vendetta"; ein Baßstück von düsterem Ernst, gemessener, fanatischer Entschlossenheit; besonders eindringlich die fünf Adagioabschlüsse. — Childerich, der Wächter Faramondos, schützt den Wehrlosen gegen Teobaldo und Gernando, die an ihm beide ihre Rache kühlen möchten. Rosimonda läßt Faramondo sein Schwert wiedergeben. Den Akt beschließt das Duett der beiden: „Vado e vivo con la speranza", ein hoffnungsfrohes G-dur-Stück, in Tanzrhythmen mit dem besonderen Reiz der Taktverschränkung $\frac{3}{8}$ und $\frac{3}{4}$.

Dritter Akt. Faramondo ist entflohen. Gustavo in Wut über die von seinen Kindern begünstigte Flucht macht Miene, sich an der in seiner Macht befindlichen Clotilde zu rächen. Das Duett zwischen Adolfo und Clotilde: „Caro tu mi accendi“ ein hingebungsvoller Liebesgesang, der das Gemeinschaftsgefühl betont. — Szenenwechsel. Ein Hügel mit Aussicht auf das Zeltlager Faramondos. Gespräch Gernandos und Teobaldos über die gewaltsame Entführung Rosimondas, von Faramondo belauscht. Faramondos große Arie: „Voglio che sia l'indegno“ auffällig durch die Mischung zweier entgegengesetzter Affekte, Haß gegen Gustavo (die energischen Skalenfiguren der ersten sechs Takte) und Schwanken in diesem Haß durch den Gedanken an die Geliebte Rosimonda, eben jenes verhaßten Gustavo liebende Tochter (die seltsamen, tonal unsteten chromatischen Achtelgänge im piano in Takt 7 und 8). Die ganze hochinteressante, lange Arie verarbeitet diesen Zwiespalt der Affekte in sehr merkwürdiger, neuartiger Manier, die an das Ende des 18. Jahrhunderts gemahnt in ihrer Betonung des harmonisch figurierten Satzes. — Rosimonda wird wirklich geraubt, Gustavo von den verräterischen Teobaldo und Gernando gefangen genommen. Faramondo überfällt die ganze Gruppe, nimmt sie allesamt gefangen. Adolfo tröstet sich mit einer Betrachtung über die Hoffnung: „Se ria procella sorge“. Der großmütige Faramondo, mit geschlossenem Visier noch immer unerkannt, gibt Gustavo das Schwert, wird von seinem gerührten Todfeind umarmt. Clotilde und Rosimonda kommen hinzu. Faramondo gibt sich zu erkennen, und der überraschte Gustavo fügt sich endlich in das Unabänderliche und erklärt seine Feindseligkeit für beendet. Rosimondas Arie: „Sappi crudel io t'amo“ hat ihre Besonderheit darin, daß sie abwechselnd an Faramondo und Gustavo sich richtet. Auch Clotilde läßt sich noch einmal vernehmen, mit der a-moll-Arie: „Un aura placida e lusinghiera“, einem schwebenden Stück von leichtem Flug, in Grazie jubelnd über den glücklichen Ausgang, der nach etlichen unerwarteten Verwicklungen endlich in der Tat eintritt. Faramondo bekräftigt die Versöhnung in einem pompösen, volltönigen Stück: „Virtù che rende si forte un core“. Die weitgewölbte Melodie wird schließlich vom Chor machtvoll ausgeweitet, und

bildet mit ihren 175 Takten ein monumentales, zur brausenden Hymne gesteigertes Finale.

IMENEO (1740)

Die schon 1738 begonnene Oper auf das Textbuch eines ungenannten Librettisten, wurde erst 1740 vollendet. Nur zwei Aufführungen in London sind bezeugt. Händel ließ das Werk in Dublin konzertmäßig aufführen. Die Partitur ragt nicht durch dramatisches Gewicht sonderlich hervor, nähert sich eher im Wesen der Musik den Schäferspielen an, ist aber voll von köstlichen musikalischen Einfällen.

Auch die Ouvertüre würde als selbständiges Konzertstück gute Dienste leisten; zumal der Mittelsatz eine brillante, lebhaft bewegte, energische Fuge über ein rhythmisch recht prägnantes Thema.

Der erste Akt nicht gar reich an Handlung. Beim eleusinischen Fest sind zwei junge Mädchen, Rosmene und Clomiri, von Seeräubern entführt worden. Die Oper beginnt mit der Klage des Tirinto um die verlorene Geliebte Rosmene. Seine erste Arie: „La mia bella perduta Rosmene“ ein schlicht melodisches Larghetto von edler Schönheit, G-dur, $\frac{3}{4}$-Takt im Sarabandenrhythmus. Folgt ein zweites Larghetto Tirintos: „Se potessero i sospir miei“, dessen Begleitung kunstvoll gewoben ist aus den Seufzern des Liebenden und dem Murmeln der Wellen am Strande. Die ganze, wohlgesteigerte Szene zum klanglichen Gipfel geführt durch den Chor: „Vien Imeneo fra voi“. Ein frohgemutes Stück bukolischen Gepräges; in seiner Schreibart ein Nachklang des tanzmäßigen Madrigals, wie es etwa J. H. Schein geübt hat. Imeneo der mit diesem reizenden Chorsatz begrüßt wird, bringt frohe Kunde. Er hat den Räubern die Mädchen abgejagt und bringt sie zur Stelle mit. Tirintos Freude über die Rettung der Geliebten wird dadurch getrübt, daß der Retter Anspruch auf Rosmenes Liebe erhebt. In Tirinto erwacht die Eifersucht. Seine Arie: „Di cieca notte“ schildert musikalisch das nächtlich schattenhafte Schleichen der leise sich regenden Eifersucht. Das interessante Stück verwandt mit der Messias-Arie: „Das Volk, das im Dunkeln

wandelt". Der erste Teil ohne cembalo durchaus unison, durch ungewöhnliche Intervallschritte und synkopierte Rhythmen, Einmischung unerwarteter chromatischer Zeichen für den Hörer spannend. Rosmene zieht sich in ihrer Arie: „Ingrata mai non fui" aus der heiklen Lage, indem sie schelmisch-liebenswürdig abwechselnd den Retter Imeneo und den Geliebten Tirinto ansingt, den einen ihrer Dankbarkeit, den anderen ihrer treuen Liebe versichert. Ein reizendes, schäferlich galantes Stück im zierlichen Menuettschritt, zwischen Moll und Dur abwechselnd, Echostellen einmischend. Imeneo verlangt als Lohn der Rettung, daß Tirinto ihm Rosmene überlasse. Tirinto weist diese Zumutung bestürzt von sich, in der Arie: „Mi chiederesti meno". Die Musik eindringlich durch die gut gesetzten Akzente, die gewählte, weit geschwungene Führung der Melodie und des ausdrucksvollen Geigenparts. Eine zweite Arie Tirintos: „D'amor nei primi istanti", von Händel als Alternativ der ersten geschrieben, steht hinter jener zurück an Ausdruck des besorgten Affekts, ist ihr aber voran in schlagender Rhythmik. Tirinto zieht sich hier diplomatischer aus der Affäre, sein inneres Empfinden weniger offen darlegend, sondern mit scheinbar überlegener, ruhiger Ironie halb scherzhaft hinweggleitend über das, was ihm eigentlich am Herzen liegt. Nun meldet sich auch die zweite der geretteten Schönen zum Wort. Clomiri, in ihren Retter verliebt, deutet ihm ihre Zuneigung halb verhüllt an in der fein gezeichneten, knospenhaft anmutigen Arie: „V' è un infelice che per te more". Imeneo stellt sich dumm diesem Bekenntnis gegenüber; in der Arie: „Esser mia dovra la bella tortorella" bekräftigt er seinen Entschluß, die „schöne Taube" gegen jeden begehrlichen „Sperber" mit aller Kraft zu schützen. Die Begleitung setzt der sanften „Tauben"musik mit zärtlichen Echos die keck zudringliche kräftige „Sperber"musik entgegen. Ein Duett zwischen Rosmene und Tirinto: „Vanne e vivi colla speranza" verzeichnet eine Bemerkung im Handexemplar. Leider fehlt die Musik. Der erste zitierte Chor: „Vien Imeneo" wird zum Aktabschluß wiederholt.

Den zweiten Akt eröffnet Rosmene mit einem bekümmerten arioso: „Deh! m'ajutate, oh Dei!", in dem ein Solo-Cello sich der Stimme beredt zugesellt. Ihr Vater Argento legt ihr nahe, daß es

für sie geraten wäre, ihrem Retter Imeneo die Hand zu reichen. Viel reizvoller als Argentos etwas trockene Baßarie („Su l'arena di barbar scena“, mit der seltsamen Tonmalerei des seinem Wohltäter die Hände leckenden Löwen) ist Rosmenes Arie: „Semplicetta, la saetta non intendi ancor d' amor“. Rosmene im Gespräch mit Clomiri, die sie unerfahren in der Liebe wähnt. In dem halb scherzhaften, halb mit Akzenten echter Empfindung gefärbten Stück wird reizend geschildert, wie Amor mit Pfeil und Bogen auf der Lauer steht. — Ein Glanzstück neuneapolitanischer Gesangsvirtuosität Tirintos große C-dur-Arie: „Sorge nell' alma mia“. Eine Tonmalerei der wachsenden Eifersucht, vom kleinen Wölkchen bis zur Entladung mit Blitz und Donner. Der Gesang mit pathetischer Deklamation, in weiten Sprüngen, kraftvoller Koloratur. Das Orchester malt in Freskomanier großzügig das Ausbreiten der Wolke, den prasselnden Regen, mit harmonisch wirksamen Zügen. Clomiris Arie: „E si vaga del tuo bene“ ist in zwei Fassungen vorhanden, von denen die erste im $\frac{3}{4}$-Takt den Vorzug kunstvollerer Arbeit hat, die zweite im $\frac{3}{8}$-Takt den einer einschmeichelnden Melodie. Imeneos: „Chi scherza colle rose“, eine Betrachtung über die Fährlichkeiten der Liebe. Ein leicht dahingeträllertes scherzando. Auf Weisung des Vaters Argento soll Rosmene entscheiden, wen von den beiden Bewerbern, Tirinto und Imeneo, sie vorziehen will. Die beiden Liebhaber und die begehrte Schöne vereinen sich zu einem Terzett: „Consolami mio bene“. Allen drei Teilnehmern ist unbehaglich zumute, und so kommt ein melancholisches Stück zutage, von schönem Fluß, prächtig geformt. Der Chor beschließt den Akt: „E' troppo bel trofeo“ in schlichter Vierstimmigkeit. Der melodische Grundstoff von Terzett und Chor ist ungefähr der gleiche, und so kommt ein weiter ausgebreitetes Finale zustande.

Der dritte Akt bringt eine Art Sängerkrieg. Rosmene, von ihren beiden Liebhabern bedrängt, muß sich nun entscheiden, und fordert beide auf, in den Tönen der Liebe zu ihrem Herzen zu singen, in der Arie: „In mezzo a voi due“, die so voll Liebreiz und Anmut ist, wie die Situation es erfordert. Tirinto beginnt mit der Arie: „Pieno il core di timore“. Die Musik rollt ein Gewitterbild im kleinen auf: „Voll Furcht im Herzen erwarte ich bebend den

Blitzstrahl, wenn der Himmel donnernd grollt.“ In Baß und Geige ein Wetterleuchten kleiner blitzender Figuren, der Gesang breitet sich dazwischen in noblen Linien aus, elastisch auf und ab steigend. Ein starkes und originelles Stück. Clomiri unterbricht die Szene mit der Arie: „Se ricordar ten vuoi“, in der sie sich mit Munterkeit für alle Fälle bei dem geliebten Imeneo in Erinnerung bringt. Nun kommt die Reihe an Imeneo. Er wählt eine schlicht liedmäßige Menuettmelodie: „Se la mia pace“. Nochmals singt Tirinto: „Un guardo solo“; wiederum ein zärtliches Menuett, dem sich, die Szene abrundend das erste Menuett: „Se la mia pace“ nochmals anschließt, jetzt wirkungsvoll variiert als Duett der beiden Liebhaber. Die Entscheidung gibt Rosmene nicht ganz aus eigenen Stücken, sondern sie fabuliert, in große Erregung geraten, von dem aus der Unterwelt beschworenen Schatten des Radamanto, dem sie die Entscheidung zuschiebt. Ihr accompagnato: „Miratela che arriva cinta di negromanto“ schreitet auf dem hohen tragischen Kothurn einher und bringt in das schäferliche Spiel einen ganz unerwarteten, sehr wirksamen Kontrastklang. Alle Händelschen Künste der dramatisch spannenden Deklamation, der malerischen Harmonik zieren dies seltsam in den verschiedensten Tonarten geisterhaft umherirrende Stück. Besonders stark zehn Takte vor dem Schluß der plötzliche Sprung von A-dur nach Fis-dur, kurz darauf Übergang von Fis-dur nach f-moll, g-moll und schließlich e-moll! Rosmene sinkt ohnmächtig ihren beiden Liebhabern in die Arme. Erwacht, stößt sie Tirinto von sich, die Entscheidung ist gefallen: „Al voler di tua fortuna“, einfach liedmäßig den Entschluß verkündend. Eine nähere Erklärung gibt sie in der Arie: „Io son quella navicella“. „Ich bin gleich dem Schiff, daß an dieser Küste (zu Tirinto) landen wollte, aber Stürme und Wogen trieben es in jenen Hafen“ (zu Imeneo). Hübsche Tonmalerei, mit wenigen Strichen charakteristisch andeutend das schaukelnde Schiffchen, Wind und Woge. Sehr fein die Tonartenfolge. Zu Tirinto gewandt, singt sie in d-moll, zu Imeneo gewandt, springt sie plötzlich sehr wirksam einen Ton tiefer nach c-moll herüber. Rosmene und Tirinto singen zum Abschluß noch miteinander das kunstvoll gefügte Duett: „Per le porte del tormento“. Ein philosophischer Trost: „Durch die

Pforten der Qualen gehen die Seelen zur Freude ein.“ In Sizilianenart, in schöner breiter, melodischer Entfaltung mit reich figurierter Begleitung der Geigen. Der Chor hat das letzte Wort, wiederum philosophisch den unglücklichen Tirinto an die „Pflicht eines edlen Herzens“ gemahnend: „Se consulta il suo dever nobil alma“. Ähnlich wie beim zweiten Aktschluß ist auch dieser Chor thematisch dem vorhergehenden Duett angenähert, zwecks Erzielung einer breiteren Finalwirkung.

DEIDAMIA (1741)

Mit dieser Partitur beschloß Händel seine fast vier Jahrzehnte währende Laufbahn als Opernkomponist. Das Textbuch lieferte wiederum Paolo Rolli zu einem Stoff, der besonders durch Metastasios Bearbeitung in „Achille in Sciro“ Berühmtheit erlangt hat.

Ouvertüre zweisätzig. Ihr dritter Satz, wie auch sonst bisweilen bei Händel in die erste Szene einbezogen. Eine zweichörige sinfonia, verteilt zwischen zwei Trompeten, zwei Hörnern und Pauken und dem Streichorchester mit Oboen. Ulisses, Fenice, der König von Argos und Nestor segeln zu dieser festlichen Musik auf ihren Schiffen in den Hafen von Skyros ein, empfangen vom König Licomede auf seinem Thron, am Strande in einem Vestibül des Palastes, mit Altar und einer Statue des Herkules. Ulisse als Sprecher bringt die Nachricht vom Raub der Helena, vom geplanten Krieg gegen Troja und fordert Licomede zur Teilnahme an dem Kriegszug auf. Nach dem Spruch der Seher kann Troja ohne Achills Hilfe nicht erobert werden. Der Held aber ist nicht zu finden, er soll sich bei Licomede verborgen halten. In seiner Arie: „Grecia tu offendi“ appelliert Ulisse in stolzen Rhythmen an den Patriotismus des Licomede und fordert ihn auf, Achill auszuliefern. Licomede gibt Befehl, Achilles zu suchen. Fenices Arie: „Al tardar della vendetta“ ein Prachtstück des jung-neapolitanischen Stils, mit seiner weitgeschwungenen, machtvollen Baßkantilene, der volltönigen akkordischen Begleitung. Licomede weiß jedoch, daß der Orakelspruch Achilles frühen Tod verkündet, falls er vor Troja kämpft. Als väterlicher Freund des

Peliden beschließt er trotz seinem Befehl, Achilles ein Versteck zu gewähren. Seine Arie: „Nelle nubi intorno al fato", wiederum ein prachtvolles seriöses Baßsolo im getragenen Stil. — Szenenwechsel. Eine Galerie mit Aussicht auf die Landschaft. Deidamia, die Tochter des Königs Licomede, mit anderen Mädchen. Sie schafft im Hause und singt sich zur Arbeit ein Lied: „Due bell' alme inamorate", ein zartes Stück von verhaltener Liebessehnsucht, begleitet nur von Cembalo, Laute und Cellosolo. Sie fragt nach Pirra, der Gespielin (die niemand anders ist, als der verkleidete Achill), in den Rezitativdialog Stücke ihres Liedes einmischend. Folgt die Arie der Nerea, der Freundin Deidamias: „Di lusinghe, di dolcezza", in zwei Fassungen, von denen besonders die zweite in G-dur ein kostbares Stück Ziergesang ist. Die drei Textworte „lusinghe, dolcezza, beltà" sind gleichsam die Stichworte, auf die Händel seine Musik einrichtete. Die bezaubernde Grazie dieses Stückes zum Leben zu erwecken, bedarf es allerdings einer Sängerin erster Güte. Achill erscheint, als Mädchen, ein fröhliches Jagdlied singend: „Seguir di selva in selva", im wesentlichen einstimmig von origineller, charakteristischer Rhythmik und jagdmäßiger Melodik. Man muß annehmen, daß Deidamia das Geheimnis Achills kennt, denn zwischen den beiden entspinnt sich eine zarte Liebe. Deidamias in wirklichem „affettuoso" gehaltener leichtflüssiger Arie: „Quando accenderan quel petto" antwortet Achille mit der G-dur-Siziliane: „Se pensi amor tu solo", in deren Melodie sich Schwung, Freudigkeit und Zartheit mischen. — Deidamia erfährt von der Gefahr, die Achille droht. Sie vertraut sich der Freundin Nerea an, die in der Arie: „Si, che desio o quel che tu brami" ihre Zuverlässigkeit versichert. Auch diese Arie hat Händel zweimal geschrieben. Besonders die zweite D-dur-Fassung ragt hervor durch Reichtum der Harmonik und Klangfülle, durch mächtige Breite der melodischen Entfaltung. — Ulisse macht der Prinzessin Deidamia seine Aufwartung mit höflichen Reden. In seiner Arie: „Perdere il bene amato" singt er sich von ruhigem Anfang in eine wahre Wut hinein, über Paris' frevelhaften Raub der Helena. Deidamia ist nunmehr entschlossen, den Geliebten aufs sorgsamste vor den griechischen Fürsten zu verbergen. Ihre Arie: „Nasconde l'usignuol" nutzt musikalisch

das Bild der Nachtigall, die ihr Nest in dichtem Gebüsch vor dem Jäger verbirgt. Die Motive des Nachtigallenschlages, des Flatterns und Fliegens vereinen sich in dem Tongewebe des Solos und der Begleitung zu einem kunstvollen, phantasiereichen Satz. Damit kommt der erste Akt zu Ende.

Im zweiten Akt erscheint Ulisse im königlichen Garten, Deidamia galante Huldigungen darzubringen, diskret um ihre Liebe werbend: „Un guardo solo, pupille amate". Zierlich geformtes Lied im Menuettrhythmus. Die Geige wirft zärtliche, schmachtende Phrasen leise dazwischen. Deidamia nimmt die Huldigung des Gastes wohlgelaunt an, mit diplomatischer Höflichkeit sich betragend. Der in der Nähe versteckte Achille hat die Szene belauscht und macht der Geliebten eifersüchtige Vorwürfe. Sein arioso: „Lasciami. Tu sei fedele?" prägt durch Rhythmen und melodische Inflektion den Affekt des Ärgers treffend aus. — Nerea kommt mit der Botschaft, daß den Gästen zu Ehren eine Jagd veranstaltet wird, an der die Prinzessinnen teilnehmen sollen. Die Freundinnen kommen überein, mit den Gästen klug zu flirten, um ihre Aufmerksamkeit nach Möglichkeit von Pirra-Achille abzuhalten, seine Entdeckung zu verhindern. Nereas Arie: „D' amor nei primi istanti" ein Stück galanter Musik von besonderer Grazie, mit gesanglichen Feinheiten reich geziert. Deidamia, im Gedanken an Achilles Zorn, singt ihr bekümmertes fis-moll-Largo: „Se il timore il ver mi dice", vor den Folgen doch etwas besorgt. Besonders eindringlich die chromatische Harmonik von Takt 20 an, mit der den Gesang ausdrucksvoll überwölbenden Violine; ähnlich im Schlußritornell. — Ulisse wird vom König Licomede zur Jagd eingeladen. Licomedes Arie: „Nel riposo e nel contento" ist ein köstlicher Ausdruck der Behaglichkeit des die Muße genießenden alten Mannes, der sich entschuldigt, an den Strapazen der Jagd nicht selbst mehr teilnehmen zu können. Milder, auf die tiefere Mittellage konzentrierter Klang, ruhig, etwas träge dahinfließende Rhythmen, angenehm singbarer Charakter ergeben zusammen das Wesen der ruhevollen Behaglichkeit. Wirksamer Kontrast in dem frisch-fröhlichen, robusten Jagdchor: „Della guerra la caccia ha sembianza", natürlich mit Hörnern; Vorsänger und tutti immer abwechselnd.

Die gefeierten Gäste Ulisse, Fenice machen jedoch Jagd nicht nur auf das Wild, sondern auch auf die schönen Mädchen. Auf Fenices Liebeswerben antwortet Nerea in der charmanten Arie: „Non ti credo“, die schalkhaft-übermütig, liebenswürdig, halb abweisend, halb entgegenkommend zugleich ist. Jeder Absatz des Gesanges wird aufgefangen von einer reizend geschäftigen, lustig dahinsprudelnden $\frac{1}{16}$-Figur der Geigen. Die leidenschaftlich dem Weidwerk obliegende Schöne Pirra-Achille erregt nun die Aufmerksamkeit der Griechen. Der schlaue Ulisse argwöhnt sogleich in Pirra den Held Achille. Fenice singt in der c-moll-Arie: „Presso ad occhi esperti“ von der Umsicht, die heimlicher Liebe nottut, in Tönen einer humorvoll trocken-biederen Bürgerlichkeit. Ulisse macht sich nun an Pirra-Achille heran, wird aber schnippisch abgewiesen und an seine Huldigung der eben hinzukommenden Deidamia erinnert. Ulisses Arie: „Nò quella belta non amo“ wendet sich wechselweise an Deidamia in mißmutiger Laune, an Pirra in verbindlich werbendem Ton. Folgt eine Szene zwischen Achille und Deidamia, die nun ihrerseits Achille eifersüchtige Vorwürfe macht: „Và, perfido!“ Den zornigen Worten zum Trotz hat die Musik etwas reizend Schmollendes und rührend Vorwurfsvolles, mit den eingestreuten Adagio-Phrasen, den zärtlichen Echostellen, den erwartungsvollen Generalpausen. Kaum ist Deidamia in Tränen abgegangen, so versucht Fenice, nach seinem Mißerfolg bei Nerea, mit der schönen Pirra anzubändeln. Auch Achille weist den Zudringlichen zurück: „Si m' appaga, m' alletta quella vago colinetta“, Gleichgültigkeit gegen die Liebe vorschützend. Ein hübsches lebhaftes A-dur-Menuett, besonders gefärbt durch die elastisch-energisch aufwärts schnellenden $\frac{1}{32}$-Skalengänge der Geigen. Dieser Ton überzeugt wohl auch Fenice, daß Pirra kein Mädchen sei. Wieder erschallen die Jagdhörner, mit einer verkürzten Wiederholung des Jagdchors schließt der Akt.

Dritter Akt. Fenice wiederum um Nerea sich bemühend. Seine canzonetta: „Degno più di tua beltà“ von geziertem Ausdruck, mit ihren hübschen fünfaktigen Phrasen und imitatorischen Ansätzen. Nereas Antwort: „Quanto ingannata è quella“, ein feingeschwungenes Menuett. Durch Ulisses List wird Achille dazu gebracht, sich selbst zu verraten. Ganz kampflustiger Held,

singt Achille seine A-dur-Arie: „Ai Greci questa spada“, ein glänzendes Stück vom Typ der kriegerischen Fanfarenarien, immerwährend schallen die Signalfiguren des Orchesters in den Gesang hinein. Deidamia begreift, daß Achille ihr verloren ist. Ihre g-moll-Arie: „M'ai resa infelice“, edler Ausdruck ihres Schmerzes im Largo, ihrer Erregung im Allegro. Ulisses Arie: „Come al urto aggresso d'un torrente“ von triumphierendem Klang. Mit seinen 188 Takten (das da capo nicht mitgezählt) ein Stück von mächtigen Dimensionen, voll von feurigem Temperament; tonmalerisch meisterlich ausgewertet die Vorstellung einer Mole, die vor dem Ansturm der Fluten nachgibt. Ein Höhepunkt von geradezu wilder Gewalt im Mittelteil die Stelle, wo das ganze Orchester machtvoll anstürmt gegen das Solo, in Sekundakkorden und $\frac{1}{32}$-Läufen und Tremoli. Achilles, schon als Krieger gerüstet, nimmt Abschied von Deidamia. Er begehrt sie zur Gattin, sie verweigert leidenschaftlich seinen Wunsch. Ulisse legt sich ins Mittel, sucht die Liebenden zu versöhnen. Seine Arie: „Or pensate amanti cori“ schildert die Freuden der jungen Liebe in einer schwungvollen Musik, Triolenketten der Geigen mit jauchzenden Koloraturen der Stimme mischend. Deidamias E-dur-Arie: „Consolami se brami“ von hingebungsvollem Ton. Auch Nerea erhört schließlich Fenices Werbung. Ihre Arie: „Non vuò perdere l' istante“ in zwei Fassungen, die erste im $\frac{3}{4}$-Takt kanzonettenartig leicht, die zweite im $\frac{4}{4}$-Takt ein Glanzstück graziösen Ziergesanges. Abschied von Achilles. Deidamias und Ulisses Duett: „Ama, nell' armi e nell' amar“, eine Huldigung an Heldentum und Liebe, im fröhlichen Gigue-Rhythmus. Vom schönsten melodischen Fluß, voll warmer Empfindung, die zumal bei den breit im Adagio verlaufenden Schlüssen der einzelnen Teile zutage tritt. Ein schwungvoller Chor: „Non trascurate amanti“ beschließt die Oper.

Burney (History IV, 435) sagt von dieser letzten Händelschen Oper: „Die Gesamtsumme wertvoller Arien in dieser Oper ist so erheblich, daß man das Werk den glücklichsten seiner dramatischen Erzeugnisse beizählen darf, wennschon der erste Akt dem zweiten überlegen ist und dieser dem dritten. Und wenn man daran denkt, daß, abgesehen von seiner frühesten für Deutschland

und Italien geschriebenen Opern, dies Werk das 39. italienische Drama war, das er für die englische Bühne gesetzt hatte, so muß man füglich staunen über die Geschwindigkeit und Kraft seiner Erfindung. Die Arien dieser letzten Oper Deidamia sind so voneinander verschieden in Schreibart, Intention und Ornament, wie diejenigen, die er 30 Jahre früher geschrieben hatte; und in dieser Hinsicht besonders erscheint Händels Kraft größer als die irgendeines anderen bändereichen Opernkomponisten, den ich kenne. Bei der Prüfung der Partituren von Hasse, Graun, Galuppi, Perez, Piccini, Sacchini findet man zahllose schöne Arien, aber nicht jene wohlüberlegte Abwechslung der Gedanken wie bei Händel.“

INSTRUMENTALWERKE

DIE ORCHESTERKONZERTE, CONCERTI GROSSI

In Italien hatte Händel gründlich Bekanntschaft geschlossen mit der gegen 1700 zur Blüte gelangten Gattung des italienischen concerto grosso. Corelli, Torelli, Vivaldi, Geminiani vor allen waren die Meister dieser neuen Form. Ihre Idee besteht in dem Dialogisieren, Konzertieren des „concerto grosso", des „großen Konzerts", d.h. des vollen Orchesters mit dem „concertino", dem „kleinen Konzert", d. h. einer kleinen Gruppe von Soloinstrumenten, etwa zwei Geigen und Cello, oder zwei Oboen und Fagott. Händels concerti grossi bereichern die Gattung um Meisterwerke von außerordentlicher Bedeutung, wennschon sie im Ausbau der Idee über Corelli nicht so beträchtlich hinausgehen, wie die Brandenburgischen Konzerte von J. S. Bach, die auch zur Gattung des concerto grosso gehören. An Mannigfaltigkeit lassen die Konzerte nichts zu wünschen übrig, man kann sogar sagen, sie treiben die Mannigfaltigkeit so weit, daß man eine feststehende formale Grundidee in ihnen kaum mehr erkennt. Offenbar reizte es Händel, mit der Form zu experimentieren, seiner improvisatorischen Laune die Zügel schießen zu lassen. Bisweilen findet sich die übliche vierteilige Sonatenform Adagio-Allegro-Adagio-Allegro; manche Konzerte sind dreisätzig, andere fünf-, sechs- und zweisätzig. Manchmal wird die Form der französischen Ouvertüre angewendet, andere Konzerte verbinden Sonate mit Ouvertüre.

Die Orchesterkonzerte sind in einer ganzen Reihe von einzelnen Sammlungen veröffentlicht worden. Die früheste Sammlung, das Opus 3, erschien gegen 1734 bei Walsh. Es umfaßt die sechs sogenannten Oboenkonzerte. Die Titel der verschiedenen Auflagen wechseln. Bald heißt es: „Six concertos for Violins in seven parts", bald „Concertos for Hoboys and Violins", oder „Six concertos for Hoboys", und schließlich: „Concerti grossi con due violini e Violoncello di concertino obligati e Due Altri Violini Viola e Basso di Concerto grosso ad Arbitrio Da G. F. Handel. Opera terza. London, Printed for J. Walsh".

1741 veröffentlichte Walsh eine neue Sammlung: „Select Harmony“, deren vierter Teil aus sechs Orchesterkonzerten verschiedener Komponisten besteht, von Veracini, Tartini und Händel (Nr. 1—3). Schließlich kommen in Betracht die: „Twelve Grand concertos in seven Parts, for four violins, a Tenor, a Violoncello, with a Thorough-Bass for the Harpsichord“, die im Herbst 1739 geschrieben wurden und als „Opera sexta“ im April 1740 bei Walsh erschienen.

* * *

Das op. 3 nimmt unter Händels Instrumentalwerken einen hohen Rang ein. Die einzelnen Stücke sind wahrscheinlich zu verschiedenen Zeiten entstanden, zum Teil gehen sie viele Jahre zurück, als Ganzes aber wurden sie der Öffentlichkeit zuerst bekannt bei der Hochzeitsfeier der Prinzessin Anna, Händels Schülerin, mit dem Prinzen von Oranien, im Jahre 1733. Von den sogenannten „Twelve grand concertos“ op. 6 unterscheiden sie sich durch die Besetzung mit Streichern und Blasinstrumenten, während das op. 6 nur für Streichinstrumente bestimmt ist.

Op. 3 Nr. 1 in B-dur. Dreisätzig, wie die späteren Sinfonien. Der erste Satz ein sonatenmäßiges Allegro. In der Hauptsache handelt es sich um einen Dialog zwischen dem rauschenden, vollen, energischen tutti und dem zierlichen concertino der beiden Oboen, zu dem bisweilen noch eine Violine hinzutritt. In breiten tonalen Flächen sind B-dur, F-dur, g-moll, c-moll, d-moll hingelagert, dann folgt mit plötzlichem, sehr wirksamem Ruck die Rückkehr nach der Haupttonart B-dur. Zweiter Satz ein feierlich-archaisierendes Largo, durchwegs dialogisierend behandelt. Zwei Flöten, eine Oboe, zwei Fagotte, zwei Violinen, zwei Violen und Bässe samt cembalo konzertieren miteinander in einer Menge unterschiedlicher kleiner Klanggebilde, hoch, tief, mittel, Bläser, Streicher gegeneinander ausgespielt, ab und zu abgelöst von einer tutti-Episode mit prachtvoll zusammenfassender Wirkung, so z. B. Takt 32—36, 47—50 und ganz am Schluß. Der Schlußsatz in Rondoart kurz und bündig gehalten. Ein Hauptthema des vollen Orchesters erklingt viermal in verschiedenen Tonarten, g-moll, B-dur, d-moll und wiederum g-moll; dazwischen Inter-

mezzi, in denen das concertino sich allein ergeht, oder in mannigfachen dialogischen Wendungen mit dem concerto grosso. Auffallend, daß dies B-dur-Konzert mit einem g-moll-Satz abschließt.

Op. 3 Nr. 2 in B-dur. Eines der stärksten Händelschen Konzerte. Der erste Satz im Sarabanden-Rhythmus, aber nicht wie gewöhnlich edel-gesangvoll, langsam, sondern „Vivace", sehr energisch. Der Oktavsprung des ersten Aktes beherrscht als Hauptmotiv das ganze Stück, das in der Tat eine Fantasie über den Oktavsprung darstellt, das kraftvolle Wesen dieses Sprunges übertragend auf den Charakter der ganzen Komposition. Das concertino zweier Geigen belebt den lapidaren Grundrhythmus durch eine fortlaufende Bewegung in Sechzehnteln. Mit diesem sehr Händelisch hingehauenen, heroischen Stück kontrastiert aufs schönste das zarte Largo. Ein gefühlvolles, breit gewölbtes Oboensolo, über einer leisen akkordischen, durch Arpeggien der beiden Celli belebten Begleitung des Streichorchesters. Die reichliche Bezifferung des Basses widerspricht allerdings der Vorschrift „senza cembalo", im ersten Takt. Dem Solopart der Oboe gebührt eine stilgemäße melodische Auszierung. Der dritte Satz, Allegro, eine kunst- und geistvolle vierstimmige Doppelfuge, über zwei bald zu Anfang in der ersten und zweiten Violine aufgestellte Themen. Dichte Verknotung der Motive, Fülle der Kombinationen und des Klanges zeichnen das meisterliche Stück aus. Wiederum völliger Gegensatz in dem folgenden, wohl als andantino etwa zu deutenden $\frac{3}{8}$-Satz. Ein doppeltes concertino von je zwei Oboen und zwei Geigen samt dem dazu gehörigen cembalo gegen das tutti des vollen Streichorchesters gestellt. Es konzertieren in diesem reich gezierten menuettartigen Satz also drei Klanggruppen dialogisch miteinander. Auch das Finale tanzmäßig, an Gavotte oder Bourrée gemahnend. In der Form zwei Variationen über das achtzehntaktige Thema.

Op. 3 Nr. 3 in G-dur. Ein kurzes „Largo e staccato" als Einleitung des ersten Allegro, einer lebhaften, kräftigen, geschäftigen Doppelfuge, unterbrochen durch freie, bisweilen thematisch gefügte Intermezzi des concertino. Ein glänzender Höhepunkt wird im vorletzten tutti erreicht, von Takt 48—60. Folgt ein kleines

Adagio für Flöte oder Oboesolo mit einfacher akkordischer Begleitung, die durch Druckfehler der Originalausgabe entstellt ist und verständiger Emendation bedarf. Das fugierte Finale ist eine Orchesterbearbeitung von Nr. 2 der sechs Klavier- oder Orgelfugen, von denen im letzten Kapitel dieses Buches die Rede ist. Die Orchesterfassung steht dem machtvollen Stück wohl an und bringt seine großzügige Anlage, die Fülle seiner geistvollen Einzelheiten noch besser zur Geltung.

Op. 3 Nr. 4 in F-dur ist 1716 entstanden, als zweite Ouvertüre zur Oper Amadigi, und wurde bei der Benefizvorstellung für das Opernorchester zum ersten Male gespielt. Es war bekannt und beliebt unter dem Namen: „The orchestra concert" kurzweg. Ein langsamer Satz in pompöser französischer Ouvertürenmanier umrahmt das erste Allegro als Einleitung und als Abschluß. Das Allegro, eine prachtvolle Fuge über ein hochgemutes, anmutiges Thema, in heller Heiterkeit sich ausbreitend. Diesen idyllischen Ton setzt das folgende Andante fort, ein anmutiger Tanzsatz im $\frac{3}{8}$-Takt; ein Oboesolo übersteigt die Hauptmelodie des Streichorchesters mit einem reizenden melodischen Gegenstück, ab und zu untertauchend in das tutti. Das nächste Allegro wieder fugiert, aber leger, ohne schulmäßige Strenge, mehr spielerisch, das Thema in Achteln, das Gegenthema in Sechzehnteln mit leichter Hand durcheinander geworfen. Zum Schluß ein menuettartiges Allegro, das sich in der Breite seiner Melodie den Menuetts des Haydn-Mozart-Typs schon beträchtlich annähert. Nicht so sehr die Zierlichkeit des frühen Rokoko ist hier betont, als eine durch Anmut gemilderte Würde.

Op. 3 Nr. 5 in d-moll. Das eröffnende Andante ein frei phantasierendes Präludium über das Triolenmotiv des ersten Taktes. Eine spannende und fesselnde Vorbereitung der verwickelten Fuge, die den zweiten Satz ausmacht. Sie ist eine Orchesterbearbeitung der Fuge aus der Klaviersuite in fis-moll (Nr. 6). Folgt ein nur skizzenhaft notiertes Adagio, dessen stilvoll arios verzierte Ausgestaltung man in der Seiffertschen Bearbeitung nachlesen kann. Dieses gefühlvolle Sätzchen präludiert einem zweiten Allegro. Diese kontrapunktische Fantasie in streng gebundenem Stil sehr orgelmäßig; sie gemahnt in ihrem skalenmäßigen Auf-

und Absteigen an die alten Niederländer Messen über das Tetrachord oder das Hexachord, zumal Takt 13—18, 28 bis zum Schluß. Als Gegengewicht gegen die etwas schulmäßige Kontrapunktik dieses Satzes ergeht sich das Finale in tanzmäßiger Melodik à la Bourrée. Die Begleitung zwar anscheinend akkordisch, aber bei näherem Zusehen gewahrt man doch mancherlei Feinheiten des Satzes und der Stimmführung, wie z. B. die kanonischen Nachahmungen bei den Wiederholungen des Themas, die Übernahme des Themas in die Bässe.

Op. 3 Nr. 6 in D-dur begnügt sich mit zwei Sätzen. Das erste Allegro wurde schon 1723 als „concerto“ in der Oper Ottone gespielt. Ein brillanter Sinfoniesatz, über ein schwungvolles, vom tutti exponiertes Hauptthema und ein zarteres Alternativ, mit dem die beiden Oboen zuerst gute Wirkung tun. Auch im harmonischen Gefüge greift das gehaltvolle und lebendige Stück ungewöhnlich weit aus. Es ist geistesverwandt mit dem ersten Satz aus Bachs Italienischem Konzert. Der zweite Satz bringt eine Orchesterbearbeitung jenes Finale aus der ersten Klaviersuite d-moll, das Händel so oft in verschiedenen instrumentalen Einkleidungen behandelt hat, auch im 4. Orgelkonzert.

* * *

In der 1741 bei Walsh gedruckten Sammlung „Select Harmony“ ist Händel mit drei Konzerten vertreten in C-dur, B-dur, B-dur.

Nr. 1 in C-dur ist das umfangreichste und eine der glänzendsten Leistungen Händels auf dem Gebiete des Orchesterkonzerts. Das erste Allegro rauschendes tutti über ein der Höhe zustrebendes, im zerlegten Akkord bis zur None steigendes Hauptmotiv, dem zarte Trioepisoden der Solostreicher antworten. Der Eindruck des Satzes kraftvoll-elastisch. Folgt ein a-moll-Largo von flehentlichem Ausdruck, in dem die Soloinstrumente das Wort führen. Nur die Kadenzen werden sehr eindringlich durch das gleichsam zustimmende volle Orchester bekräftigt. Daraus ergibt sich der Eindruck einer empfindungsvoll beredten Ansprache; gegen den Schluß hin wird der Dialog von soli und tutti lebhafter, mehr zusammengedrängt. Das Largo dient als Vorspiel eines weit aus-

gedehnten Allegro, das eine eigentümliche und interessante Abwandlung der Rondoform aufweist. Das Hauptthema kehrt des öfteren nach Rondoart wieder, aber fast jedesmal in anderer Tonart und mit veränderter melodischer Weiterführung, manchmal in den Bässen, manchmal in der Oberstimme auftretend. Zwischen diesen Reprisen-Variationen des tutti lassen die Soli ergötzlich spielerische Intermezzi hören. Gegen den Schluß hin machtvolle Klangsteigerung. Das Finale „Andante, non presto" ein glänzender stattlicher Marsch, mit solistisch ausgezierten Variations-Intermezzi.

Dies wertvolle Konzert wurde als Einlage im Alexander-Fest benutzt und war allgemein als das „berühmte Konzert im Alexander-Fest" bekannt. In der neuen Seiffertschen praktischen Ausgabe steht es als Nr. 7 der Orchesterkonzerte.

Das Konzert B-dur der „Select Harmony" (Nr. 8 der Seiffertschen Ausgabe) beginnt mit einem gesangvollen, sanften Adagio, das der Solooboe die Hauptstimme einräumt, obschon das begleitende Streichorchester melodisch selbständig gehalten ist, und auch die erste Violine in schöner melodischer Entfaltung nicht gerade enthaltsam ist. Folgt ein Allegro sinfonischen Gepräges, wiederum die Solooboe bevorzugend, wie man überhaupt die ganze Komposition am passendsten ein Konzert für Oboe mit Begleitung des Streichorchesters nennen kann. Eine kleine Siziliane von lieblichstem Klange paßt der Oboe wie angegossen, und stellt (mit den nötigen Verzierungen geschmackvoll angebracht) dem Instrument eine besonders schöne Aufgabe. Ein rasches, tanzmäßiges Finale im $\frac{3}{4}$-Takt von angenehmer Melodie verzeichnet allerdings das Soloinstrument durchgehend unisono mit den Geigen. Man wird dem hübschen Stück aber keinerlei Gewalt antun, seine Wirkung beträchtlich vergrößern, wenn man im ersten Teil die Melodie zuerst nur von der Oboe spielen läßt, und erst bei der Wiederholung das tutti eintreten läßt. Auch im zweiten Teil wäre eine wohlerwogene Abwechslung von solo und tutti durchaus zweckdienlich.

Ein zweites B-dur-Konzert der „Select Harmony" (Nr. 9 der Seiffertschen Ausgabe) mehr kammermusikalisch als orchestral in der Anlage. Das erste Vivace wechselt ab zwischen einem

festlich-frohen, hellen, volltönenden tutti-Gedanken und einem zierlichen Geranke zweier Sologeigen. Die folgende Fuge ist eine Umarbeitung aus dem Trio op. 2 Nr. 4, auch die beiden anderen Sätze, Andante und Allegro, stammen aus dem Trio op. 5 Nr. 2.

* * *

Ein Orchesterkonzert in g-moll (Nr. 10 der Seiffertschen Sammlung) stammt wahrscheinlich aus Händels jungen Jahren. Die Datierung des ersten Neudrucks (J. Schuberth, Leipzig) Hamburg 1703 mag zutreffend sein. Auch dies Stück eine wertvolle Bereicherung der spärlichen Oboenliteratur. Man darf es unbedenklich als Konzert für Oboe mit Begleitung des Streichorchesters bezeichnen. Ein würdevolles, pathetisches Largo. Tutti und das arios reichverzierte Solo wechseln miteinander ab. Folgt ein sonatenmäßiges Allegro, das dem Solo eine dankbare Aufgabe stellt, eine kleine Sarabande und ein brillantes sonatenmäßiges Finale.

Ein „Sonata" betiteltes, konzertmäßiges Stück darf als Konzert für Violinesolo mit Orchester gelten. Das erste Andante ist eine längere Version des Andante aus dem obengenannten zweiten B-dur-Konzert der „Select Harmony", ist auch im Harmonischen erheblich reicher als jenes. Auf chromatische Harmonik ist das kurze Adagio sogar völlig gestellt. Das brillante Finale außerordentlich temperamentvoll. Ein rauschender Sinfoniesatz über ein Thema, das mit wuchtigen Oktavenschritten anhebt und in ein humorvoll keifendes Tremolo ausläuft. Wer eine phantasievolle Auslegung liebt, mag dies merkwürdige Stück als eine häusliche Kriegsszene ansehen zwischen einem erbosten Gatten und einem mit sprudelnder Zungenfertigkeit ihm antwortenden und ihn verspottenden Weibchen (die virtuos dahinwirbelnden Soloepisoden). Aber schon rein vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet ist das Stück ein Unikum bei Händel und durchaus eines Meisters würdig. Es ist nach Chrysanders Angabe in einem um 1710 geschriebenen Händelschen Manuskript uns erhalten.

* * *

Die zwölf Concerti des op. 6 gehören zu Händels bedeutendsten Leistungen in der instrumentalen Komposition.

Über op. 6 Nr. 1 in G-dur hat Burney in seiner Handel-Commemoration-Schrift (aus Anlaß der Aufführung von vier der concerti grossi zur Händel-Gedächtnisfeier 1784) sich lang und breit ausgelassen. Die merkwürdige Besprechung dieses Konzerts samt op. 6 Nr. 5, 6, 11 möge man bei Chrysander (III, 177ff.) nachlesen. Von den nur 34 Takten des ersten Tempo giusto sagt Burney, Großartigkeit und erhabene Würde seien die Kennzeichen dieser Musik, daß in dem Satz trotz seiner Kürze nichts ungesagt bliebe, vom stolzen, übermütigen Beginn bis zu den hinschmelzenden sanften Klängen des Schlusses, und dazwischen bei den Moll-Episoden Ermattung, Schmachten sich geltend machen. In der Tat ist der Dialog dieses kleinen Stückes in seiner dramatischen Gegensätzlichkeit schon von fern verwandt mit einem Stück wie der langsame Satz aus Beethovens G-dur-Klavierkonzert. G-dur, D-dur, e-moll, h-moll, a-moll, g-moll, Es-dur, c-moll sind die Stationen der wirksamen Harmonik. Das folgende Allegro wischt alle Zweifel, alles Schwanken der Empfindung hinweg. Rüstige Energie in den tutti-, anmutige Heiterkeit in den concertino-Episoden mischen sich zu einem einfachen, aber wohlabgewogenen und ausgeglichenen Ganzen. Das folgende Adagio, ein zartes, leise elegisches Duett der beiden Sologeigen, im Dialog mit dem Orchester, das gleichsam chormäßig die solistischen Kadenzen bekräftigt. Höhepunkt in der Mitte, wo das Orchester im forte das Solomotiv aufnimmt. Von da an wirksames, schönes diminuendo bis zum Schluß, nur nach der Fermate unterbrochen durch ein unerwartetes forte. Die folgende Allegrofuge der eigentliche Kernpunkt des ganzen Konzerts. Eine rüstige Fröhlichkeit wirkt sich kraftvoll aus, von zarten solistischen Intermezzi angenehm unterbrochen. Höhepunkt in der Mitte die Stelle über der in halben Noten im Baß aufsteigenden Skala; Zusammenballung aller Klangkräfte. Die reiche Abwechslung der Klanggruppierungen eines besonderen technischen Studiums wert. Ein schwungvolles Allegro schließt das Konzert ab. Tanzmäßig im $\frac{6}{8}$-Takt, zart und stark wiederum in gutem Verein.

Nr. 2 in F-dur ist vielleicht das größte Meisterstück seiner Art bei Händel. Es ist in der Pastoraltonart F-dur geschrieben,

und ländlich ist auch sein Wesen, nicht im Sinne des verliebten, zierlichen schäferlichen Rokoko, sondern verwandt dem Geiste, in dem Beethoven den freien, frischen Hauch der Natur in seiner Pastoralsinfonie zu Klang werden ließ. So ist das erste Andante larghetto durchweht von einem Ton, der an die klare Heiterkeit und kräftige Luft eines schönen Herbstmorgens denken läßt, um mit Kretzschmar zu reden, der in diesem Konzert eine ganze Herbstwanderung in Tönen findet. Der Satz hat seine idyllischen, intimen Momente, überall da, wo das concertino mit der weichen Biegsamkeit der kleinen absteigenden Septime seinen Gesang beginnt, z. B. Takt 4, 5, 13, 15 usw. Aufs schönste kontrastiert mit diesen Stellen das Hauptmotiv mit dem vollen Atem, dem mannhaften Brustton seines ruhig beglückten Klanges. Mehr als einmal wird man unmittelbar an Stellen der Beethovenschen Pastorale erinnert, so z. B. bei den wie Kuckucksruf mit Echo klingenden Takten 8, 9, bei dem köstlichen Murmeln des wie verträumt einschlummernden Schlusses vor der Fermate. Der zweite Satz, Allegro, ist eine merkwürdige Mischung von Ernst und spielerischem Wesen. Über dem festen Schritt der Bässe erhebt sich ein graziöses Spiel leichter schaukelnder Figuren in mannigfachen Klanggruppierungen, im Dialog zwischen soli und tutti. Vom nachdenklichen d-moll geht der rüstige Schritt der Bässe weiter nach F-dur, C-dur, a-moll zu einer merkwürdigen Ausbreitung des neapolitanischen Sextakkordes d, f, b, der schließlich die A-dur-Kadenz nach sich zieht und so die Tonika d-moll wieder vorbereitet. Folgt ein prachtvolles Largo echt Händelschen Gepräges. Ein idyllisches Tonbild ruhsamen Wesens, dabei doch ein Unterton jener Melancholie, die gerade langsame Dur-Sätze Händels bisweilen so ergreifend durchzittert. Die Melancholie des gereiften Mannes. Das Finale von derber Rüstigkeit. Wenn man die Geschwindigkeit des Tempo verdoppelt, kommt man ungefähr auf das lärmend ausgelassene Trio des Scherzo in Beethovens c-moll-Sinfonie. Als Alternativ zu dem kräftigen Hauptgedanken ein choralartiges Intermezzo, orgelmäßig im Klang, zweimal im piano, später im forte, tutti, als Gegenthema im doppelten Kontrapunkt gegen das Hauptmotiv. Eine Doppelfuge, das zweite Thema erst mitten im Satz eintretend, aber so behandelt,

daß man den Zwang kaum spürt, in Themen vom typisch Fugenmäßigen zum Sinfonischen hin gewandelt.

Nr. 3 e-moll. Ein feierliches orgelmäßiges Larghetto leitet das in meisterlicher Kontrapunktik entwickelte Andante ein. Eine Art strenger vierstimmiger Invention im doppelten Kontrapunkt über ein merkwürdig wehklagendes, auf verminderte Quart und übermäßige Sekunda gestelltes Hauptmotiv, dem ein bewegteres Gegenthema als Folie dient. Das bedeutende Stück fesselt durch seinen Ernst, die Logik seines Aufbaus, die Wucht des Gefüges und die reiche chromatische Harmonik. Das Allegro spielt possierlich mit einem humorvollen, ungehobelten Thema, das in Oktavschritten gespreizt und wuchtig einherstolziert; als Gegensatz ein zierliches concertino-Sätzchen. Folgt eine „Polonaise“, ein in der damaligen Musik seltener Gast. Der Rhythmus klingt nur von fern an die spätere Polonaise an, doch hat er den würdevollen, gravitätischen Charakter. Brummende Bourdonbässe geben charakteristische Färbung. Ein tanzmäßiges kurzes Finale von etwas griesgrämigem Wesen beschließt das Konzert in einem Ton, der aufs entschiedenste an ähnliche Themen aus letzten Beethovenschen Quartetten gemahnt.

Nr. 4 in a-moll hebt an mit einem Larghetto affettuoso von auffallend modernem Gepräge im freien ariosen Typ der Melodie, in seinen merkwürdigen präludierenden einstimmigen Phrasen, die modernes rubato geradezu herausfordern, in seiner farbigen Harmonik. Diesem gefühlvoll, edel gesungenen Vorspiel folgt im Allegro die Meisterfuge. Ein Thema von unruhvoll vorwärtstreibendem Wesen, in Zickzacklinien sich zum Höhepunkt aufschraubend und in ähnlichen Windungen, aber flüssiger wieder absteigend. Eine wahrhaft packende Energie und Wucht, ein rhythmisches Leben von gewaltigem Atem geben diesem machtvollen Stück etwas Zyklopisches. Ein Largo von wunderbarer Plastik der Linien — sein Aussehen erinnert an altniederländische Motetten — hat die marmorne Reinheit und die mit mystischen Momenten durchdrungene tiefe ekklesiastische Feierlichkeit einer Fantasie über den Gregorianischen Choral. Das Finale hat auffallende Verwandtschaft mit manchen der intimen Allegretto-Sätze in Beethovenschen Quartetten und Sonaten. Ein Stück von

überraschend beseeltem, affektvoll intimem Klang, das auf freien Vortrag rechnet, mit Feinheiten aufwartet, die in die Zukunft weisen.

Nr. 5 D-dur hat seine beiden ersten Sätze und das hübsche Schlußmenuett an die kleine Cäcilien-Ode abgegeben. Dem Eingangssatz zollt Burney das Lob, er sei der lebhafteste und eigenartigste der nach Lullyschem Ouvertürenmuster geformten Stücke. In der Tat ein kraftvoll glänzendes Stück, mit seinen blitzenden, zuckenden, energieerfüllten kleinen Figuren: Pikkoloflöten, Trompeten und Trommeln, die militärischen Instrumente leben hier in der Klangvorstellung auf. Allerdings hat G. Muffat, dem Händel für die Cäcilien-Ode die Ehre ausgiebiger Entlohnung bewies, einen erheblichen Anteil an der Wirkung dieser Entrata. Wiederum nach Muffat das Allegro, das Burney unterschätzt, wenn er sagt, „es enthalte nicht viel mehr als die üblichen und leichten Gänge der damaligen Zeit". Ein munteres Tonspiel von leichtem Fluß. Ähnlich das folgende Presto, das man das Scherzo des Konzerts nennen kann. Als Vorläufer dieses Typs interessiert das im übrigen etwas trockene Stück einigermaßen. Das Largo, nach Burney „in der natürlichen und gesunden Schreibart Corellis" leitet das nächste Allegro gut ein, das Burney „eine sehr frühzeitige Probe des italienischen Sinfoniestils nennt": ein leicht hingeworfenes, munteres, dahintanzendes Stück, dem Rondo sich annähernd. Burney, ein Verächter des neuen, galanten Stils, charakterisiert diesen dahin, daß „schnelle Wiederholungen der nämlichen Note (d. h. Tremoli) mit einem besseren Etwas kontrastieren sollen, das aber oft auch nichts anderes ist als leeres Füllsel und Geräusch". Immerhin findet er bei Händel dies „bessere Etwas" in dem „neuen, bestimmten und angenehmen Thema". Vom Schlußmenuett, das eigentlich auf Muffats Rechnung geht, heißt es, die englischen Komponisten der Händel-Schule hätten es mit besonderer Vorliebe nachgeahmt.

Als Kunstwerk erheblich bedeutender stellt sich Nr. 6 in g-moll dar, ein von alters her berühmtes Meisterstück des concerto-grosso-Typs. Das erste Larghetto ed affettuoso bei aller Einfachheit von tiefergreifender Wirkung. Rolland nennt es mit Recht den Ausdruck einer tiefen Melancholie im Sinne Dürers und

Beethovens. In der Tat von genialer Primitivität. Klangwirkungen orgelmäßig, wie wechselnde Register: piano gegen forte, hoch gegen tief, soli gegen tutti gesetzt, in dauernder Wechselrede kleiner Tongruppen. Am ergreifendsten der im mystischen Schauer der Kontemplation versinkende Schluß, im pianissimo in dunklen Tiefen verdämmernd. Auch die Fuge von dem Schatten melancholischen Zweifels verdüstert. Ein tiefernstes Stück von prachtvoller, tiefdunkel leuchtender Chromatik der Harmonie, mächtig gefügt. Die köstliche Musette von alters her eines der berühmtesten Händelschen Stücke. Ein Hauptstück der idyllischen Musik. Über streckenweise gehaltenen brummenden Musetten-Dudelsackbässen breitet sich in wohliger Fülle die kostbare, goldklare Melodie aus, tief beglückt, weich und voll singend; in langsamem und doch elastischem Marschschritt, in edlem Rhythmus dahinschreitend. Ein Bild wie von südlicher Sonne durchleuchtet, gleich einer arkadischen Fantasie eines Claude Lorrain oder Corot. Ein etwas belebteres, robusteres c-moll-Trio tut prächtige Kontrastwirkung. Burney berichtet, daß Händel selbst bei Aufführungen die letzten beiden Sätze des Konzertes oft ausließ. Wennschon diese beiden Stücke nicht ganz die Höhe der ersten drei erreichen, wäre dennoch die Auslassung nicht zu empfehlen, da dem Konzert sonst der rechte Abschluß fehlt. Dagegen wäre es ratsam, die Reihenfolge der Stücke umzukehren, das kleine menuettartige letzte Allegro als Intermezzo zu spielen, weil es als Finale zu unbedeutend wirkt, und dagegen das rauschende großzügige vorletzte Allegro ans Ende zu stellen, wo es mit dem weiten Wurf seiner Linien, der volltönenden Harmonie (besonders eindringlich die As-dur-Episode unmittelbar vor dem Schluß) gute Dienste leisten wird.

Nr. 7 B-dur. Ein kurzes Largo leitet das erste Allegro ein, eine humorvolle Fuge über ein verblüffend primitives, mit einem einzigen, immer wiederholten Ton sich im wesentlichen begnügendes Thema. Wie das Gackern einer Henne, erst langsam in Halben, dann rascher in Vierteln und schließlich in Achteln schnatternd. Natürlich verschwindet das Thema im Verlauf des Stückes als melodisches Gebilde hinter dem geschäftigen Getriebe der Gegenstimmen, ein lustiges Gewimmel entwickelt sich, in das

der markante Rhythmus des Themas bald graziös scherzhaft, bald komisch keifend, bald drohend und polternd hineinschallt. Folgt ein Largo e piano, in frei polyphonem vierstimmigen Satz in edler Kantabilität als dreiteiliges Lied sich entfaltend. Melodie dieser schönen, auch durch Reichtum der Harmonik beachtenswerten Meditation durchwegs in der Oberstimme, wennschon die anderen Stimmen hier und da mit ausdrucksvoller melodischer Wendung sich auf Momente hervortun. Zur Beethovenschen Cavatine ist von einem Stück dieser Art der Schritt nicht mehr ein sehr großer; schon sind wir im Vorhof, auf den Stufen der Treppe zu dem erhaben-inbrünstigen Beethovenschen Hymnus. Das folgende Andante belegt wiederum den Typ des homophonen italienischen Sinfoniesatzes mit einem angenehm klingenden und unterhaltsamen Stück. Erfreulichen Beschluß macht die Hornpipe, ein Stück von rustikalem, derb humorvollem Klang, mit seinen schottischen Akzentverschiebungen auf die sonst unbetonten Taktteile. Die weitgeschwungene, phantasievoll schweifende Melodie klingt sehr echt, wie die Improvisation ländlicher Sackpfeifer. Obschon im Ausdruck ganz verschieden, gehört die Melodie in der Freiheit ihres Aufbaus in die Nähe der Wagnerschen Hirtenweise aus Tristan.

Nr. 8 c-moll hat als ersten Satz eine meisterliche Allemande von ernstem Klang, männlich entschiedenem Wesen. Eine besondere Überraschung die in freier Fantasie abschweifenden Abschlüsse beider Teile mit ihren harmonischen Feinheiten, ihren wirksamen Trugschlüssen von Es-dur nach f-moll und g-moll, von c-moll nach f-moll, b-moll, g-moll zurück nach c-moll. Ein kurzes Grave von merkwürdig konzentriertem Ausdruck der Trauer. F-moll, die Trauertonart bei Händel. Jeder der zwei Teile eingeleitet durch ein primitives Motiv von vier langsam gestoßenen Noten, vier heftigen Schlägen (das nämliche tragische Motiv wie zu Beginn der 5. Beethovenschen Sinfonie, nur ganz langsam). Dann folgt ein stiller Trauerzug der Stimmen, erst Soli im dreistimmigen Kanon, dann der volle Chor der Instrumente (auch hier denkt man an ein berühmtes neueres Seitenstück, das Chopinsche c-moll-Prélude). Dieser Trauermarschrhythmus setzt sich fort, ein wenig beschleunigt, im folgenden Andante-Allegro, nach

mannigfacher Abwechslung zwischen soli und tutti; in der Mitte Steigerung des Ausdrucks und der Tonfülle, bis zu machtvollem tutti zusammengeballt. Ein kleines Adagio leitet über zu der Siziliana, dem lyrischen Stück des Konzerts. Eine herrliche Elegie, zart in den Solo-Episoden, von tragischer Gewalt in den chormäßigen tutti-Responsen. Von besonderer Schönheit die Reprise, von Takt 33—48: Melodie im Orchester, mit schönen Ausweichungen, feinen melodischen und harmonischen Varianten, darüber die beiden Sologeigen in anmutigen Ziergängen; allmählich diminuendo, bis zu völligem Abbrechen auf dem Trugschluß g—as, abgerissene Seufzer im pianissimo, wieder abgelöst vom ergreifenden Trauerklang des vollen Chors. Als Finale dient ein kleines Allegro, ein Tanzstück von streng gemessenem Rhythmus, von apartem melodischen Reiz in der ungewöhnlichen Formung der achttaktigen Melodie aus 2 + 4 + 2 Takten.

Nr. 9 F-dur erreicht seinen Vorgänger nicht ganz. Das stärkste Stück das wahrhaft schöne Larghetto im Sizilianenrhythmus. Eine melancholische Weise, in dreitaktigen Gruppierungen mit Abschlüssen, die in manchmal mehrfachem Echo eigentümlich stimmungsvoll verklingen. Ein feierliches, eindringlich primitives Largo macht den Anfang. Folgt ein ausgedehntes Allegro vom melodischen Typ jener schon des öfteren hier erwähnten italienischen Sinfoniesätze, ein lebhaftes Tonspiel, concertino und concerto grosso in angeregtem Dialog. Nach der Siziliane folgt ein fugiertes Allegro, über ein energisches, lebhaftes Thema, das zu einem geschäftigen kontrapunktischen Tonspiel führt. Zwei angenehm klingende Tonsätze machen den Beschluß, ein besonders schönes Menuett, vom leisen, dunklen f-moll-Anfang sich zum hellen, starken F-dur-Ausklang hebend, und eine muntere Gigue.

Nr. 10 d-moll wird eröffnet mit einer französischen Ouvertüre, bestehend aus dem typischen, pathetischen Grave und einem fugierten Allegro. In der langsamen entrata, wie in fast allen Stücken dieser Art bei Händel, bewundernswert die zwingende Logik der Harmoniefolgen, die Art, wie ein Akkord den anderen nach sich zieht. Der lebhaften Fuge entgegengestellt ist eine gravitätische, etwas trockene air, und dieser wiederum ein zweites Allegro, eigentlich eine Gigue aus dem $\frac{6}{8}$- in $\frac{4}{4}$-Takt humor-

voll verkleidet. Das nächste Allegro, der längste Satz, für seine Länge etwas dürftig an musikalischem Stoff. Eine Art grimmig beharrlichen Tanzes, mit minderer Kunst abgewandelt, als sonst bei Händel. Zum Abschluß eine hübsche kleine air, im Stil des „harmonischen Grobschmied"-liedes mit einer Variation.

Nr. 11 A-dur. Das erste Andante larghetto e staccato ein merkwürdig kapriziöses Präludium zur folgenden Fuge. Burney nennt es „meisterhaft und auf festem Grund erbaut", aber doch „ungewöhnlich wild und eigensinnig", wohl wegen seiner beiden Hauptmotive, einem in mächtigen Intervallsprüngen, wuchtigen punktierten Rhythmen stolz dahinschreitenden Motiv und einem seltsam leise zirpenden, in chromatischer Tonfolge immer rascher tremolierenden Motiv, in $\frac{1}{8}$-, $\frac{1}{16}$-, $\frac{1}{32}$-Noten. Ein ähnlicher absonderlicher Kontrast beherrscht auch die Doppelfuge: mit einem Thema ganz alltäglichen Gepräges ist ein wie ein munteres Zicklein bergan springendes Gegenthema zusammengekoppelt. So mischt sich die ganze Fuge aus Bedachtsamkeit und übermütiger Laune. Das von kurzem Largo eingeführte Andante ist vorwiegend homophon, aus einfachem Liedsatz und figurierter Variation zusammengesetzt. Die Anmut des zehntaktigen Themas und die Freiheit der harmonischen Behandlung bemerkt schon Burney. Zumal in Takt 5, 6, 7 fallen diese „unvorbereiteten zwiefachen Dissonanzen" auf:

fis, a — e, gis — d, fis — cis, e in kanonischer Folge der Septime gleichzeitig
gegen: gis, h — a, cis — h, d — h, d.

Diese Reibungen wiederholen sich in mehrfachen wirksamen Varianten im Verlauf des Stückes. Von dem lebhaften, in gewissem geigerisch virtuosen Glanz leuchtenden Finale sagt Burney, seine Passagen seien mehr klavieristischer als geigenmäßiger Art, doch sei es „arios und phantasiereich". Das „phantasiereich" bezieht sich wohl auf die Art, wie Variation, Dialog und eine wirklich reizend spielerische, virtuose Echotechnik hier verwendet sind. Die Kadenzen fliegen, in ein vielfaches Echo aufgelöst, in immer kleineren, zarteren Figuren gleichsam in die Lüfte, sich langsam in der Höhe verlierend.

Nr. 12 h-moll wird eröffnet mit einem volltönigen, ernsten, harmonisch reichen und rhythmisch kräftigen Largo. Ihm folgt ein weit ausgespanntes Allegro in der Art figurierter Präludien, geziert mit vielen Feinheiten der dialogischen Technik, mehrfach zu imponierender Klangfülle gesteigert. Als Intermezzo tut ein hübsches Larghetto e piano mit Variation guten Dienst. Ein harmonisch figuriertes kleines Largo leitet das Finale ein: eigentlich eine Gigue (trotz des $\frac{4}{4}$-Taktes), in lebhafter und wirkungsvoll fugierter Behandlung, ernst und kräftig dem Schluß zustrebend.

* * *

Als Nachlese der Orchestermusik bringt Band 48 der Gesamtausgabe einige Stücke ohne besondere Bedeutung. Zu einer Pasticcio-Oper „Oreste" (18. Dezember 1734 aufgeführt), die aus älteren Arien seiner eigenen Opern bestand, schrieb Händel außer drei neuen Arien auch eine Ouvertüre in a-moll. Auch zu der Pasticcio-Oper „Alessandro Severo" (5. Februar 1738 aufgeführt) gibt es eine Ouvertüre in g-moll. Eine dritte, einzeln erhaltene und gedruckte Ouvertüre in B-dur ist im wesentlichen dem römischen „Trionfo del Tempo" entnommen.

Eine Anzahl einzelner kleiner Orchesterstücke sind in Band 48 als „Sinfonie diverse" zusammengefaßt, darunter zwei Märsche für Blasinstrumente und eine „Hornpipe", 1740 für die Vauxhall-Konzerte geschrieben, mit dem charakteristischen synkopierten schottischen Rhythmus.

* * *

Zwei „Concerti a due cori" stammen nach Chrysanders Untersuchung aus den Jahren 1740—1750. Sie gehören beide zu Händels merkwürdigsten und großartigsten Instrumentalkompositionen.

Das Konzert in B-dur (Nr. 27 der Seiffertschen Ausgabe) ist geschrieben für einen Doppelchor von je zwei Oboen und ein Fagott, dazu Streichorchester und Generalbaß. Nicht weniger als sieben Sätze sind aneinander gereiht. Wennschon es dem Werk an kunstvoller Arbeit nicht fehlt, so gibt ihm doch die große Einfachheit des thematischen Materials etwas Populäres in der Wirkung. Eine Gartenmusik großen Stils. Eine stattliche kleine

„Ouvertüre“ als Einleitung. Das folgende Allegro eine Studie zu dem weltbekannten ersten Chor aus Messias: „Denn die Ehre des Herrn“, oder vielmehr umgekehrt nach jenem Chor gearbeitet, wie denn in den doppelchörigen Konzerten eine Menge Beziehungen zu Oratorienstücken sich zeigen. Chrysander hat in einer Studie in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ (1887) diesen Punkt ausführlich behandelt. Die folgenden Sätze bieten besonders schöne Beispiele eines klaren dreichörigen Dialogisierens.

Das zweite Konzert in F-dur (Nr. 28 der Seiffertschen Ausgabe) ist noch viel umfangreicher, enthält es doch nicht weniger als neun Sätze, von denen mehrere sich zu stattlichem Umfang auswachsen. Zu zwei Chören von je zwei Hörnern, zwei Oboen, Fagotten kommt als dritter Chor das Streichorchester. Auch in musikalischer Hinsicht, in Thematik und Durcharbeitung ist dies Konzert noch gewichtiger als das erste in B-dur. Sein ouvertürenartiges erstes Stück „Pomposo“ dürfte sogar ein unübertroffenes Muster für den „pompösen“ Stil überhaupt sein, mit seinen majestätischen, wuchtigen, punktierten Rhythmen, seinen rauschenden $\frac{1}{64}$-Läufen, seinen kleinen glitzernden Trillern, seinem machtvollen tutti, den Echokontrasten, dem lebendigen und wohlbedachten Dialog der drei Chöre. Der zweite Satz, Allegro ein heiteres, zierliches Tonspiel, das kunstvolle imitatorische Episoden einflicht, sich an den Höhepunkten zu prachtvoller Fülle ausweitet. Folgt ein kräftiges, marschartiges „A tempo giusto“, eine gesangvolle Siziliane (Largo), eine weitausgedehnte Passacaglia über eines jener in Oktavsprüngen energisch dahingehenden Themen, die Händel für solchen Zweck gern benutzte. Weiterhin „A tempo ordinario“ ein fugierter Satz mit eleganten solistischen Intermezzi, ein „Andante larghetto“ von populärer Melodik, eine glänzende, temperamentvolle Gigue, Allegro $\frac{12}{8}$-Takt, über ein Thema, das ähnlich in der fis-moll-Klaviersuite vom Jahre 1728 verwendet ist. Ein Allegro von festlich-frohem Klang macht wirkungsvollen Beschluß.

Mehrere Sätze aus diesem Konzert hat Gustav F. Kogel für den Konzertvortrag eingerichtet, unter dem Titel „Konzert in F-dur für zwei Bläserchöre und Streichorchester“ (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Ein anderes zweisätziges F-dur-Konzert für Hörner, Oboen, Fagotte und Streichorchester (Nr. 27 der Seiffertschen Ausgabe) ist in die „Wassermusik“ völlig übernommen worden.

* * *

Unter dem Titel „Water-Music“ — „Wassermusik“ hat Händel eine große Anzahl von Stücken suitenmäßig zusammengestellt, die er für die königlichen Lustfahrten auf der Themse bei verschiedenen Gelegenheiten geschrieben hat. Über die Entstehungsursache dieser Musik möge man oben S. 102 ff. nachlesen. Was Händel hier dargeboten hat, ist in der Tat eine entzückende Unterhaltungsmusik, im Freien, auf dem Wasser zu spielen. Einer Miniatur-Ouvertüre folgt die Fülle reizender Stücke unterschiedlichen Charakters, Tanzsätze, gesangvolle Adagiosätze, selbst fugierte Stücke, mit leichter Hand anmutvoll hingestellt, Menuetts, Gigues, lustige Hornpipes, Airs, doppelchörige Stücke. Ein reiches Aufgebot instrumentaler Mittel sorgt für klangliche Abwechslung; außer dem Streicherchor werden Trompeten, Hörner, Pikkoloflöten, große Flöten, Oboen, Fagotte verwendet.

* * *

Zwei Orchesterkonzerte in F-dur und D-dur (Band 47 der Gesamtausgabe, S. 72 und 80) sind anzusehen als Vorstudien zu der

Fire-Music — Feuerwerksmusik,

die Händel im Jahre 1749 zur Feier des Aachener Friedens schrieb. Sie wurde bei einem großen Feuerwerk im Green Park (vgl. oben S. 215) im Freien gespielt. Händel verstand es, in seiner Musik dem glänzenden Feuerwerk gehörige Konkurrenz zu machen, und setzte die Londoner in Erstaunen durch ein Aufgebot von Blasinstrumenten, wie man es damals kaum je gehört hatte. 9 Hörner, 9 Trompeten, 24 Oboen, 12 Fagotte, 3 Pauken verzeichnet die Partitur. Das glänzendste Stück ist die umfangreiche Ouvertüre mit einem Lento-Intermezzo, zwischen zwei rauschenden, festlich-frohen Allegro-Sätzen. Ein „Largo alla Siciliana“ ist „La Paix“ betitelt, außerdem gibt es eine „Rejouissance“, Bourrée, mehrere Menuette.

DIE ORGELKONZERTE

Händels Orgelkonzerte stellen eine neue, aus seiner eigenen Praxis hervorgegangene Gattung dar. Weder in Italien, noch in Deutschland oder Frankreich kannte man diese Händelsche Verbindung von Orgel und Orchester, und auch nach Händel hat sie sich nicht eingebürgert. Bei der Aufführung seiner ersten englischen Oratorien Esther und Debora hielt Händel es für angebracht, seine allgemein berühmte Virtuosität auf der Orgel glänzen zu lassen, vielleicht um den noch unerprobten Chorwerken eine Anziehung mehr für das Publikum zu geben. Da er nun das Orchester ohnehin zur Verfügung hatte, so lag es nahe, Orgel und Orchester zu verbinden. In dieser neuen Gattung schrieb Händel im Lauf der Jahre eine ganze Reihe von Werken, die in vier verschiedenen Sammlungen der Öffentlichkeit vorgelegt wurden. Die erste Sammlung erschien im Oktober 1738, als op. 4 unter dem Titel: „Six concertos for the Harpsicord or Organ" bei Walsh in London, mit dem Vermerk: „Publish'd by Mr. Walsh from my own copy corrected by my Self, and to Him only I have given my Right therein." Händel betont hier die Rechtmäßigkeit der Ausgabe, als von ihm autorisierte, und ihre Korrektheit, weil ganz kurz vor ihrem Erscheinen eine widerrechtliche Ausgabe ohne Händels Zutun erschienen war, der es galt Konkurrenz zu machen. Die zweite Sammlung von sechs Konzerten ist in der „London Daily Post" vom 8. November 1740 angezeigt als: „A second set of six concertos for the Harpsicord or Organ. Compos'd by Mr. Handel. London, J. Walsh." Nach Händels Tode erst ließ Walsh die dritte Sammlung erscheinen als: „A third set of six concertos . . ." im Jahre 1760. Eine vierte Sammlung von zwei Konzerten schließlich hat Arnold in seiner Gesamtausgabe 1797 veröffentlicht. Von diesen insgesamt 20 Konzerten sind eine beträchtliche Anzahl nur Umarbeitungen anderer Kompositionen. Die Beliebtheit der Orgelkonzerte bestätigt Burney (IV, 429) mit der Bemerkung, daß sowohl Organisten wie Klavierspieler „sowohl im öffentlichen Konzert wie im Hause fast dreißig Jahre lang von diesen Konzerten zehrten".

Zu bemerken ist, daß diese Konzerte ebenso für das „Harpsicord", d. h. Klavier brauchbar sind, wie für die Orgel. Natürlich müßte ein Händelsches „Klavierkonzert" dem Instrument durch eine vernünftige Bearbeitung ebenso angepaßt werden, wie Händels Aufzeichnung auch für die Orgel erst sachgemäß einzurichten ist. Was die Originalausgaben verzeichnen, ist nach Sitte der Zeit nur eine Skizze. Wie diese Skizze gebrauchsfertig zu machen sei, hat am besten Max Seiffert gezeigt in seinen vorzüglichen, der Praxis dienenden Bearbeitungen, die bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind. Gemäß der Orgelpraxis von Meistern wie Joh. Krieger, Kuhnau, Kerll, Poglietti, Gottl. Muffat, A. Scarlatti u. a. hat auch Händel zweifellos von einer zeitgemäß behandelten „Kolorierungs"- und „Diminutions"-praxis Gebrauch gemacht, jenem Jahrhunderte alten Erbstück der Orgelkunst. Es gilt also Händels schlichte melodische Linie an passenden Stellen zu verzieren, den starren gehaltenen Ton des öfteren aufzulösen in biegsame Koloratur, mit melodischer Umschreibung, mit Ornamenten zu umspielen.

Concerto heißt in diesen Werken im älteren Sinne der „Wettstreit" zwischen der Orgel und dem ihr gegenübergestellten Orchester, samt dem zum Orchester gehörigen Generalbaßinstrument, dem Cembalo. So ergibt sich eine Art doppelchöriger, dialogischer Schreibart, die den Stil dieser Werke ausmacht. Nichts von der verwickelten gotischen Orgelpolyphonie, von kontrapunktischen Künsten der Fuge und des Kanons, sondern eine in der Hauptsache homophon-akkordische, figurierte Schreibart, eine spielfreudige Beweglichkeit, ein Entfalten von Glanz und Fülle. Keine Kirchenmusik, sondern eine großzügige Musik von festlicher, edler Volkstümlichkeit für den Konzertsaal ist hier dargeboten. Daß Händel auch im strengen polyphonen Stil hinter keinem Meister außer Joh. Seb. Bach zurückstand, ist allgemein bekannt. Er hat aber für die Orgel (außer den sechs Klavier- oder Orgelfugen) nichts Derartiges jemals drucken lassen. Improvisierend ließ er seine polyphone Kunst mit Vorliebe glänzen, und wie hinreißend und unvergleichlich seine Orgelimprovisation wirkte, wird uns von vielen zeitgenössischen Beurteilern übereinstimmend versichert. Hawkins z. B. beschreibt uns in seiner

Musikgeschichte anschaulich diese aufregende und faszinierende Seite der Händelschen Kunst, die für Händel bei dem großen Publikum Londons vielleicht mehr Wunder wirkte als die Feinheiten der Kompositionen selbst, die mehr an die Kenner sich wandten. „Gewöhnlich begann Händel“ — so erzählt Hawkins — „mit einem lang ausgesponnenen feierlichen Präludium, dessen Harmonie dicht gewoben und sehr voll war; der Gesamteindruck war vollkommen klar und bewahrte immer den Eindruck einer großen Einfachheit. Dann kam das Concerto, das er mit einem Geist, einer Sicherheit, einem Feuer vortrug, deren Gleichen man bei niemand sonst je vernommen hat. Von wunderbarer Wirkung seine erstaunliche Kraft auf dem Instrument, die Großartigkeit und Würde seines Stils, die Fülle des Orchesterklanges, der mit dem beredsamen Soli der Orgel kontrastierte, die Kadenzen verlängerte, das Ohr in angenehmer Spannung hielt . . . Im Moment, wo Händel sich anschickte die Orgel zu berühren, schwieg jedes Geräusch, und so tiefe Stille entstand, daß man den Atem anhielt und alles Leben erstorben zu sein schien.“

In Aufbau und Form sind die Orgelkonzerte den Orchesterkonzerten, den Kammersonaten und Trios sehr ähnlich. Gern beginnt Händel mit einem pompösen Larghetto, dem ein rauschendes Allegro gegenübersteht. Ein kürzeres Adagio als Intermezzo präludiert dann dem wieder bewegteren Finale. Also der typische zweimalige Gegensatz von Adagio und Allegro auch hier als formbestimmende Idee. Doch bewahrt sich Händel, der festgehaltenen Formidee gegenüber immer seine künstlerische Freiheit. Die Schablone umklammert ihn nicht. Immer weiß er geistreiche, unerwartete und fesselnde Varianten in Fülle anzubringen. Bisweilen genügen ihm auch drei Sätze, wie z. B. in op. 4, Nr. 4, F-dur, wo das erste Adagio fehlt.

Das bekannteste und vielleicht auch stärkste dieser Orgelkonzerte ist das erste in g-moll. Will man das Wesen der Gattung an einem einzelnen Beispiel in allen ihren Merkmalen kennen lernen, so wird man am besten das g-moll-Konzert wählen. Sein erstes Larghetto zeigt die Händelsche Würde und Fülle, mit einer gewissen Dosis Pathos; das erste Allegro belegt die schwungvolle Brillanz derartiger Stücke mit einem wirkungsvollen Beispiel,

zeigt auch die typische Händelsche akkordische Figurationsmanier in gebrochenen Sechzehnteln. Das zweite Adagio ist nur eine kurze Einleitung zum Finale, das in seiner schlichten, fast tanzmäßigen Melodik den populären Zug aufweist, der allen Orgelkonzerten gemeinsam ist.

Im zweiten Konzert (in B-dur) fällt am meisten ins Ohr der melodisch so freundliche Schlußsatz im $\frac{3}{8}$-Takt, dessen Zierlichkeit von der kraftstrotzenden langsamen Einführung des ersten Satzes sich so gegensätzlich abhebt.

Das dritte Konzert (g-moll) ist in seinem ersten Adagio weniger massig pompös, als vielmehr nach concerto-grosso-Art feiner dialogisch ausgearbeitet, mit Violinesolo und Violoncello als concertino. Die sechste Triosonate aus Händels op. 5 hat offenbar als Vorlage dieser freien Orgelparaphrase gedient.

Das vierte Konzert (F-dur) eine dekorative Musik von großem Schwung. Der Chor aus Alcina: „Questo è' il cielo di contenti" holt sein Hauptmotiv aus dem ersten Satz dieses vom 23. März 1735 datierten Konzerts. Das Finale ausnahmsweise fugiert, aber in einem vereinfachten, sozusagen populären Fugenstil, über ein primitives Thema: das Tetrachord aufsteigend in halben Noten, daran gehängt der Schlußton siebenmal in Vierteln wiederholt, mit Sprung in die tiefere Oktave. Wie die möglichst vereinfachte Demonstration einer Fuge für ein großes Publikum von Laien.

Das fünfte Konzert (F-dur) ist eine Orgelbearbeitung der 11. Flötensonate aus dem op. 1. Die Herkunft zeigt sich deutlich im Charakter der Themen. Zumal das erste Allegro klingt wie ein frisches, lustiges englisches Volkslied. Auch die hurtige Gigue am Ende taugt eher für die Flöte als für die Orgel.

Das sechste Konzert (B-dur) war ursprünglich ein Harfenkonzert, geschrieben für den vorzüglichen Harfenspieler Powell. Wie Hawkins berichtet, hat Händel auch ein für einen vornehmen Amateur seiner Bekanntschaft geschriebenes Flötensolo in dies Konzert hinein verarbeitet. Die Besetzung: zwei Flöten und zwei Geigen con sordini, Harpa o Organo, Violoncello, Viola all' 8va e Contrabasso pizzicati deutet noch auf den Ursprung hin. Für das Alexander-Fest hat Händel das Harfenkonzert als Einlage ge-

schrieben. Möglich jedoch, daß die vorliegende Fassung für Harfe und Orgel im Alexander-Fest gespielt wurde. Die Ankündigung der „London Daily Post“ vom 27. Februar 1741, betreffend: „A concerto of Mr. Handel's on the harp“, gespielt in Hickfords Konzertsaal von einem gewissen Mr. Parry, bezieht sich wohl auf diese Komposition.

Die sechs Konzerte der zweiten Sammlung (F-dur, A-dur, C-dur, G-dur, D-dur, g-moll) sind sämtlich mehr oder minder notengetreue Übertragungen von mehreren der zwölf großen Orchesterkonzerte op. 6. Es erübrigt sich also nähere Besprechung an dieser Stelle.

Vergleicht man die beiden Sammlungen op. 5 und op. 7 im ganzen miteinander, so erscheint op. 7 als die kunstreicher gesetzte, das op. 5 als einfacher, volkstümlicher in der Erfindung.

Op. 7 Nr. 1 (B-dur) beginnt mit einer Passacaglia über die gewöhnliche Kadenzformel: B, Es, F, B. Eine Art Carillon-Motiv, aus dem Händel einen in Rhythmen und Klangfarben abwechslungsreichen Variationensatz macht. Zwölfmal erscheint das zweitaktige Baßthema in B-dur; dann kurzes freies Zwischenspiel mit Modulation nach der Dominante F-dur; dann geht die Passacaglia weiter in F-dur, kehrt nach B-dur zurück, begibt sich nach dem benachbarten g-moll, gibt der Orgel Gelegenheit zu einer brillanten improvisierten Solokadenz ad libitum und beschließt den ersten Satz mit einem Halbschluß auf F, piano ed adagio. Die Passacaglia jedoch geht im zweiten Satz weiter, jetzt Andante in neuem Takt, $\frac{3}{4}$, B-dur. Aus dem zweitaktigen Thema des ersten Satzes im $\frac{4}{4}$-Takt ist nunmehr ein achttaktiges Thema geworden. Nicht weniger als 17 Variationen machen diesen Satz aus. Auch das folgende Largo e piano hat Schönheiten besonderer Art, in der Gegenüberstellung eines breiten, ruhig gehaltenen Themas gegen einen im $\frac{3}{2}$-Takt in sechs Vierteln ernsthaft und bedächtig dahinschreitenden Kontrapunkt. Eine kernige Bourrée macht Beschluß. Ein Stück von saftigem, volkstümlichen Humor. Die Orgel erscheint uns in derartigen Aufgaben zuerst befremdlich, doch hat man einmal die rechte Stimmung solcher Stücke erfaßt, so zeigen sie eigenartige Reize.

Op. 7 Nr. 2 in A-dur, dreisätzig, in Ouvertürenform. Eine Einleitung in Art eines langsamen Marsches breitet sich in prächtiger Fülle des tutti aus, in der Mitte durch ein Orgelsolo im Klange wirksam variiert. Folgt das Allegro. Ein Doppelfugato der Orgel und des Orchesters, dicht verknotet in den Motiven und Gegenmotiven, abgelöst von Solo-Intermezzi, in denen sich die Orgel frei phantasierend und bisweilen weit umherschweifend ergeht. So geht es im Dialog eine Strecke weit, bis nach dem letzten kontrapunktierenden tutti die Orgel „ad libitum" mit einer gar nicht aufgezeichneten, also dem Spieler überlassenen, aber zweifellos glänzend zu haltenden Improvisation zum Finale überleitet. Einem rauschenden, fröhlichen Orchestertutti antwortet die Orgel in einem reizend ländlichen, musettenartig über dem Orgelpunkt sich wiegenden Solo, das nach einer Weile in die Rhythmen einer lustigen Gigue übergeht. Mit der Auswertung dieser drei Gedanken beschäftigt sich das Finale, einer der glänzendsten Sätze in den Orgelkonzerten überhaupt.

Op. 7 Nr. 3 in B-dur ist, wie die Handschrift zeigt, schon am 1. Januar 1741 begonnen worden, blieb aber liegen, und wurde erst am 4. Januar 1751 beendigt; wahrscheinlich war es für einen „Mr. Barry for the Charity play" bestimmt, ein Wohltätigkeitskonzert zum Besten des Findlingshospitals im April und Mai 1751. Dreisätzig, die übliche langsame Einleitung fehlt. Das erste Allegro gemahnt, wie übrigens eine ganze Reihe von Sätzen dieser Konzerte, an die Vorhaydnschen Sinfonien der Mannheimer und Wiener Meister, in der beweglichen Thematik, der Abkehr vom Kontrapunktischen, der schlagenden, effektvollen Rhythmik, dem brillanten Satz, dem frohen, leichten Ton. Der Improvisation überlassen bleibt ein „Adagio e Fuga ad libitum", das nach Schluß des Allegro zu spielen ist und zum „spiritoso" überleitet. Auch dies Stück würde man sich kaum wundern unter den Mannheimer Sinfonien zu finden, von denen es sich nur durch eine größere Virtuosität der Kontrapunktik unterscheidet. Der fugierte Stil ist hier in Umbildung begriffen zu einer sinfonischen Schreibart volkstümlichen Gepräges. Nichts mehr von Gelehrsamkeit, alles ins Gefällige umgebogen. Der große Händelsche Zug freilich kann sich nicht ganz verleugnen, und tritt zutage besonders in etlichen

Orgelintermezzi, zumal dem „pianissimo e sostenuto“ beginnenden, spannenden letzten Solo. Mit einem stattlichen, vollklingenden Menuett schließt das Konzert ab.

Op. 7 Nr. 4 in d-moll beginnt mit einem seriösen, phantasieartigen Adagio, das aus dunklen Tiefen, einem imitatorischen Geflecht, sich allmählich in die höheren und helleren Klangregionen hebt, in ariose Melodik übergeht und mit einer glänzenden Cadenza (ausnahmsweise voll ausgeschrieben, ein lehrreiches Muster für dergleichen improvisierte Kadenzen bei Händel) dem Schluß entgegengeht. Das Allegro beweglich, aber etwas leichtgewogen, wenn nicht flach in der Erfindung. Das Beste daran werden wohl die Improvisationen Händels gewesen sein, für die an nicht weniger als sechs Stellen Lücken gelassen sind. Das Finale ist ein wohlbekanntes Stück, aus der Klaviersuite d-moll herübergenommen. Die Seiffertsche Ausgabe ist bei der konzertmäßigen Ausgestaltung dieses nur skizzenhaft notierten glänzenden Stückes besonders glücklich.

Op. 7 Nr. 5, g-moll. Datiert 31. Januar 1750. Das erste Allegro von einem bei Händel neuen Typ, der schon auf gewisse Haydnsche Sinfoniesätze hindeutet mit seiner völlig homophonen Satzweise, der singbar volkstümlichen Melodik, der liedartig periodenmäßigen Gestaltung. Ein in seiner Art durchaus originelles und stimmungsvolles Stück, in seinem Dialog zwischen einer abwärts sich schwingenden, eingänglich rhythmisierten tutti-Phrase im forte und einer mehr solistisch gehaltenen beschwichtigenden Antwort im piano. Die Tonartenrückungen im neueren Sinne dabei recht wirksam, g-moll, B-dur, f-moll, d-moll, c-moll. Das Adagio ist dem „Organo ad libitum“ überlassen. Folgt eine Passacaglia über ein in Oktavsprüngen gravitätisch einherstelzendes Baßthema, eine Reihe Variationen in reicher Figurierung. Zum Abschluß ein Menuett und eine Gavotte, die eine etwas veränderte Orgel- und Orchesterbearbeitung der Gavotte aus der Sonate op. 1 Nr. 2 darstellt.

Op. 7 Nr. 6 nur in zwei Sätzen notiert, ohne Qualitäten, die über das Durchschnittliche besonders hinausragen.

* * *

Das Bild des Orgelkomponisten Händel wird nicht wesentlich verändert durch die Nachlese, die Chrysanders Fleiß im 48. Bande der Gesamtausgabe zusammengebracht hat. Es handelt sich um eine von Walsh veranstaltete neue Sammlung Händelscher Orgelkonzerte: „A Second set of Six Concertos for the Harpsichord or Organ", die im Jahre 1740 erschien. Händel hatte dafür nur zwei neue Konzerte in F-dur und A-dur geliefert, die überdies Umarbeitungen sind von dem Trio op. 5 Nr. 6 und dem zweiten concerto grosso. Vier andere Händelsche Orgelkonzerte ließ sich dazu der Verleger Walsh aus den concerti grossi von seinen musikalischen Handlangern noch herrichten.

Gerade diese minderwertigen und dürftigen Arrangements ohne Orchester erlangten in England große Verbreitung, wurden im 19. Jahrhundert noch nachgedruckt und hielten sich nahezu ein Jahrhundert in England bei Organisten und Pianisten in größter Gunst.

Ein merkwürdiges Experiment ist ein Konzert für zwei Orgeln mit Orchester, eine Bearbeitung des ersten Satzes aus dem vierten Soloorgelkonzert in d-moll.

Ein anderes d-moll-Orgelkonzert und schließlich noch eins in F-dur vervollständigen die Liste.

Eine Reihe der Händelschen Orgelkonzerte hat neuerdings A. Stradal konzertmäßig für das Klavier übertragen.

DIE SOLO-SONATEN UND TRIO-SONATEN

Das Feld der Solo-Sonate für ein Solo-Instrument mit Generalbaß hat Händel gleich seinen Vorgängern Corelli, Torelli, Vivaldi, Veracini u. a. zu einer gewissen Zeit seiner künstlerischen Laufbahn mit Fleiß beackert. Bei Witvogel in Amsterdam ließ Händel 1724 zwölf Kammersonaten mit Generalbaß erscheinen. Dies op. 1 („Opera prima") wie es benannt ist, zeigt Händel als ebenbürtigen Gefolgsmann der großen Italiener. Neue Gesichtspunkte in formaler Hinsicht, in der Auswertung der Ausdrucksmittel machen sich kaum geltend, aber innerhalb der übernommenen Grenzen ist die musikalische Qualität bedeutend. Es liegt in der Natur der Form, daß die einzelnen Stücke voneinander nicht so verschieden

sind, wie die einzelnen Sonaten eines Mozart oder Beethoven. Auch hier handelt es sich, wie so oft bei der älteren italienischen Kunst, mehr um die Ausprägung eines allgemeinen Typus, als um die Abwandlung im individuellen Sinne, auf den die spätere Praxis das Hauptgewicht legte. Die einzelnen Sonaten verhalten sich zueinander etwa wie eine Tulpe zur anderen. Die eine mag etwas größer, etwas dunkler sein, etwas gesättigter im Duft als die andere, aber wenn man den Typus Tulpe kennt, hat man von allen im allgemeinen eine zulängliche Vorstellung. Fast immer handelt es sich um ein nobles, arioses, mit reicher Koloratur verbrämtes Adagio zu Beginn, um ein Largo in schlichteren Linien, sarabandenmäßigen Rhythmen an dritter Stelle, um ein Allegro im $\frac{4}{4}$-Takt, von beweglicher Linienführung als zweiten Satz, und um ein Finale im Charakter einer lebhaften Gigue. Ab und zu ist ein fünfter Satz eingelegt, eine kleine Bourrée oder ein Menuett; die neunte Sonate bringt ausnahmsweise sogar sieben Sätze, nähert sich also der Suite an.

Der ältesten Amsterdamer Ausgabe des op. 1 folgten mehrere englische Ausgaben bei Walsh in London, um etliche Stücke vermehrt, so daß schließlich der Titel lautete: „XV Solos for a German Flute, Hoboy or Violin with a Thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin. Opera prima". Genaue Angabe des Jahres fehlt. Chrysander setzt die englischen Ausgaben zwischen 1732 und 1740 an. In neuerer Zeit wurden noch etliche Kammersonaten aufgefunden, so daß Max Seifferts vorzügliche praktische Ausgabe (bei Breitkopf und Härtel, Leipzig, erschienen) neunzehn Händelsche Solo-Sonaten vereinigt, davon elf Sonaten für Flöte, sechs Sonaten für Violine, zwei Sonaten für Oboe. Wahrscheinlich sind mehrere der Violin-Sonaten für den Prinzen von Wales geschrieben worden, der von Händels Freund, dem Geiger John Dubourg, im Geigenspiel unterrichtet wurde. Manche Sonaten machen den Eindruck, als ob sie in ganz frühe Jahre zurückreichen, vielleicht noch in Hallesche Lehrjahre, wie etwa die zweite und elfte Sonate. Melodien aus den italienischen Kantaten und aus den Opern tauchen hier und da in den Sonaten mehr oder weniger flüchtig wieder auf. Am bekanntesten ist die Violin-Sonate in A-dur Nr. 3, die den

Rang eines klassischen Meisterstückes allgemein genießt. Der breite, edle Gesang der ersten Andante, der Schwung, die Klangfülle des ersten Allegro und der abschließenden Gigue rechtfertigen diese Einschätzung. Von den übrigen Violin-Sonaten seien op. 1 Nr. 12, 13 noch besonders hervorgehoben. Nr. 12 in F-dur nimmt für sich ein durch die schöne Linienführung des ersten Adagio. Dreimal erklingt das Thema, das den ganzen Satz bestreitet. Erster Teil, Takt 1—17, mit Orgelpunkt auf der Dominante C vor der Kadenz. Zweiter Teil, Takt 18—46, Wiederholung des Themas mit melodischen Variationen, die sehr lehrreich sind für die Technik derartiger Varianten bei Händel. Der thematische Stoff bleibt derselbe wie zuvor und klingt doch erheblich anders. Diesmal der Orgelpunkt erweitert auf a, in der d-moll-Kadenz, und schöner Anhang mit leisen pathetischen Akzenten nach f-moll und c-moll hinüberwinkend. Dritter Teil, Takt 47—54, das Thema zum dritten Male, in neuer Variante, verkürzt, codamäßig. Das erste Allegro von einer gewissen englischrotbäckigen, robusten „jollity", die noch gesteigert die Final-Gigue beherrscht. Nr. 13 in D-dur von reifer Kunst. Im ersten langsamen Satz die Linienführung von ungewöhnlicher Feinheit. Man koste z. B. die Eleganz und Biegsamkeit des zur None aufsteigenden Hauptmotivs aus, mit seinen späteren Varianten im Septimen- und Dezimenraum. Das erste Allegro eine kecke, humorvolle, lebhaft bewegte Doppelfuge, meisterlich aufgerollt. Beide Themen bald zu Anfang, das erste in der Geige, das zweite im Baß.

* * *

Von den Flöten-Sonaten wird man die liebenswürdige G-dur-Sonate Nr. 5 immer gern hören, wegen der sanften Freundlichkeit ihres ersten Satzes, der geistvollen Munterkeit, der witzigen, sprudelnden Beweglichkeit des fugierten Allegro, wegen der reizenden Tanzmelodien Bourrée und Menuetto. Ähnliche Reize des Rokokogeistes in der Musik weist die C-dur-Sonate Nr. 7 auf, mit ihrem verbindlich feinen, kultivierten, harmonisch interessanten ersten Larghetto, ihrem geistreich und graziös fugierten Allegro, ihren hübschen Tanzmelodien, darunter jener Lieblingsmelodie Händels, die wir in mancherlei Varianten

des öfteren bei ihm wiederfinden, z. B. im Finale der d-moll-Klaviersuite, in einem Orgelkonzert. Nr. 9 in h-moll von ungewöhnlich weitgeschwungenen Linien in den lebhaften Sätzen. Im ersten $\frac{3}{2}$-Vivace machen gegen den Schluß die synkopierten eingemischten $\frac{4}{4}$-Takte hübsche rhythmische Wirkung. Das hurtige Presto ein Wettlauf zwischen Flöte und Klavier. Drei einzeln aufgefundene Flöten-Sonaten, aus einem Druck von Walsh sind in Band 48 der Gesamtausgabe als Nachtrag veröffentlicht. Sie stammen zweifellos aus Händels früheren Jahren, vielleicht noch aus Halle. Jedes der drei Stücke in a-moll, e-moll, h-moll hat seine besonderen Meriten und verdient von den Flötisten wertgehalten zu sein. Am sorgsamsten gearbeitet ist das fugierte Allegro der e-moll-Sonate, über ein chromatisches Thema.

Von den beiden Oboen-Sonaten ist die in c-moll Nr. 8 die wertvollere. Würde das unbedeutende, kleine Schluß-Allegro nicht der Sonate die Spitze abbrechen, so könnte man sie vielleicht überhaupt an erster Stelle unter den Sonaten nennen. Die langsame Einleitung ernst, voll in der Harmonie, gewählt in den Biegungen der Melodie, gesättigt im Ausdruck. Das fugierte Allegro mit seinem chromatischen Thema, seiner außerordentlich reichen Harmonik, seinen interessanten Verwicklungen mutet überraschend „Bachisch“ an, und gehört zu der kleinen Gruppe von Werken, die beide Großmeister auf gemeinsamem Boden zeigen.

* * *

Die „VI Sonatas or Trios for two Hoboys with a Thorough Bass for the Harpsichord“ sind nach Chrysanders Mitteilung jene Jugendkompositionen aus Halle, deren Originalhandschrift ein Lord Polwarth, späterer Lord Marchmont in Deutschland erworben hatte. Er schenkte sie seinem Lehrer Weidemann, dem vorzüglichen Flötisten aus Händels Orchester, dem Händel die Echtheit der Handschrift bestätigte. Weidemanns lange verschollenes Exemplar der drei Stimmhefte (ohne Partitur) wurde gegen 1879 von W. G. Cusins in der Musiksammlung des Buckinghampalastes wieder aufgefunden, samt Weidemanns eigenhändiger Niederschrift von Händels (bei Burney erzählter) Bemerkung: „Ich komponierte damals wie der

Teufel, besonders für die Oboe, welche mein Lieblingsinstrument war.“ Trotzdem erscheint Chrysanders Folgerung übereilt, daß wir in diesen Sonaten ein Werk des elfjährigen Händel vor uns haben. Die reife Meisterschaft des Satzes, die Sicherheit der Proportionen, der gebildete Klangsinn und gewählte Geschmack dieser Sonaten stehen so hoch über allem, was wir selbst aus späteren Jugendjahren des fünfzehn- bis zwanzigjährigen Händel besitzen, daß die uns überlieferte Fassung der Oboentrios ohne jeden Zweifel eine spätere Überarbeitung des frühen Jugendwerkes darstellt. Werke aus frühen Jahren später noch einmal, selbst zwei- und dreimal zu überarbeiten ist eine Gewohnheit Händels gewesen, die in vielen Fällen im einzelnen belegt werden kann.

Mit den Solo-Sonaten verglichen sind diese sechs Trio-Sonaten sehr viel gewichtiger in der polyphonen Arbeit, im Umfang, in der Qualität der Erfindung. Man tut ihnen sogar nicht zu viel Ehre an, wenn man sie den bewundernswerten Orgeltrios von Bach zur Seite stellt. Alle sechs Trios bedienen sich der üblichen älteren Sonatenform nach dem Schema: Adagio-Allegro-Adagio-Allegro, wobei in der Regel das zweite Adagio mehr Einleitung zum Finale ist, als ein selbständiger in sich geschlossener Satz. Zwei Oboen und continuo verzeichnet der Titel. Der Baß wird jedoch, der selbstverständlichen Gepflogenheit der Generalbaßzeit entsprechend, mit einem Solocello verstärkt, und es ist dringend anzuraten, auch jetzt noch beim Vortrag dieser Besetzung sich zu bedienen. Das Trio von zwei Oboen und Cello wird klanglich aufgefüllt durch das cembalo, das im Baß mit dem Cello geht, in den Oberstimmen gänzlich frei ist und der reizvollsten Klangwirkungen fähig. In den Fugensätzen ergibt sich dann die klanglich durchaus ergiebige Variante einer strengen dreistimmigen Fuge mit frei geführten Füllstimmen.

Ihrem Inhalt nach wenden sich die Trios nicht, wie viele der Solo-Sonaten an die Amateure, sondern an die anspruchsvollen Kenner. Nichts mehr von der bequemen, lässigen, nur andeutenden Schreibweise, die sich aufs Improvisieren des Spielers verläßt, wie in den Orgelkonzerten, sondern ein aufs sorgsamste durchgearbeiteter Satz, der auf letzte Feinheiten der Kunstfertigkeit

bedacht ist, und in der Tat auch den strengsten Anforderungen standhält. In dieser Hinsicht hat die ganze Literatur nichts Vollendeteres aufzuweisen als die Händelschen Trio-Sonaten, und nur wenig ihnen Gleichwertiges. Daß die Öffentlichkeit von solchen Meisterstücken triomäßiger Schreibart so wenig weiß, ist um so mehr verwunderlich, als ihnen nicht nur der große Name Händel vorangesetzt ist, sondern auch, da sie in der vortrefflichen Bearbeitung von Max Seiffert fertig für den Vortrag, jedermann bequem zugänglich sind. Die Fülle der verschiedenen Stimmungen wird im Klange lebendig.

Nr. 1 in B-dur beginnt mit einem dichtgewirkten, ernsten, feierlich-prächtigen Adagio, läßt diesem eine scherzhafte Fuge von leichtem Fluß und elegantester Führung der Stimmen folgen, die am Schluß in einem pathetischen kurzen Largo die punktierten Rhythmen des ersten Adagio wieder aufnimmt, mit überraschender Wirkung. Ebenso überraschend nach der Fermate auf Halbschluß der Einsatz des flotten, straffen Finale, das sich in sprudelndem Tonspiel frohgemut tummelt.

Nr. 2 in d-moll der Tonart entsprechend dunkler in der Färbung, schwerer im Fluß. Das erste Allegro behandelt ein Gigue-Thema, das ähnlich in der g-moll-Klaviersuite wiederkehrt. Das Finale ein geistreich kapriziöses Spiel mit ostinaten Figuren, aus deren öfterer Wiederholung das Stück seinen Reiz zieht.

Nr. 3 in Es-dur wird eröffnet mit einem breit und wohlig singenden Adagio. Das Alla breve eine behagliche, kräftig und frohgemut ausschreitende Fuge über ein des öfteren von Händel verwertetes Thema pastoralen Gepräges. Das zweite Andante von schönster, edelster Entfaltung der melodischen Linien. Seelenvoller Gesang, prachtvolle Freiheit in der Biegung der Linien, reiche Harmonik zieren das merkwürdig modern anmutende Stück. Das Finale eine Gigue von gewinnender Anmut, fröhlicher Laune und prachtvollem Schwung.

Nr. 4 in F-dur von idyllischem, fast pastoralen Ton. Das erste Adagio geruhsam freundlich mit milden Terzengängen. Diese Schalmeienklänge spielen auch in die rüstige, muntere Allegro-Fuge hinein, das zweite d-moll-Adagio und das Finale, das eine vergnügte Laune gut bürgerlich zum Ausdruck bringt.

Nr. 5 in G-dur. Das erste Adagio erinnert in dem lieblichen Wiegen und Neigen seiner kleinen zierlichen Motive an Weihnachtslieder. Das Allegro hat mit diesem Adagio thematische Bindung, indem beide Stücke ihre verschieden rhythmisierten Themen aus demselben im Dreiklang absteigenden Motiv ableiten. Im Finale wird eine gewisse Posthorn-Thematik in Miniatur-Fanfaren, einem lustigen kleinen Geschmetter wirksam.

Nr. 6, D-dur gipfelt in dem lebhaft sprudelnden, virtuos gesetzten, aber wie die ganze Sonate einer gewissen Trockenheit nicht entbehrenden Final-Vivace.

Diesen sechs Trios schließt sich das op. 2 mit neun Trio-Sonaten als durchaus gleichwertig an.

Nach einer ziemlich verschollenen ersten Ausgabe bei Witvogel in Amsterdam druckte Walsh in London 1733 die zweite Auflage mit zunächst sechs Trios unter dem Titel:

VI Sonates / à deux Violons, deux hautbois ou / deux Flutes traversières & / Basse Continue / Composées Par / G. F. Handel / Second ouvrage.

Drei später einzeln in Dresden aufgefundene Trios (Nr. 3, 8, 9) gliederte Chrysander in der Gesamtausgabe dem op. 2 an.

Nr. 1, c-moll, für Flöte und Violine, ausgezeichnet durch eine singende Breite der Themen, die erheblich absticht von den zumeist mit ganz kurzen Motiven bestrittenen Oboentrios. Das erste Largo durchaus arios im Wesen. In der Oper Alessandro begegnet uns diese Melodie wieder. Die besondere Schönheit dieses Satzes liegt darin, wie das Anfangsmotiv verschiedene Mal eintritt, jedesmal als Zielpunkt einer verschieden gebogenen melodischen Linie. Das dicht gewirkte Allegro nimmt charakteristisch Beethovensche Phrasen vorweg, zumal an den Stellen über langen Haltenoten. Das folgende Andante, ein Solo für die Flöte mit Doppelgriffbegleitung der Geige und des cembalo, ist nichts anderes als das berühmte: „Tröstet Tochter Zion“ aus dem Messias. Das Finale in seiner Melodik ein bemerkenswerter Vorläufer späterer sinfonischer Weise, in seiner Abwechslung von forte und piano, von Haltetönen und Passagen. Auch hier denkt man an Beethovensche Stellen, etwa die c-moll-Klaviersonate op. 10 Nr. 3, selbst die berühmte Oboe-Kadenz im ersten Satz der c-moll-

Sinfonie ist an einer merkwürdig ergreifenden Fermatestelle hier vorgeahnt.

Auch das erste Andante und Allegro von Nr. 2, g-moll könnte man ausgeben als Sätze einer Sinfonie von Stamitz. Ja noch bei Haydn macht ähnlich volkstümlich singbare Melodik, ins Polyphone verkleidete Homophonie ihre Wirkung, klingt dieser behaglich-behäbige Humor noch deutlich an.

Nr. 3, d-moll für zwei Violinen, sehr geigenmäßig im ersten Satz. Die dreistimmige Fuge im zweiten Satz über ein Thema von der Art wie die Froberger, Kerll es bisweilen bringen, als „gackernde Henne" etwa, oder mit ähnlichem Scherzwort etikettiert. Das Adagio im Harmonischen der zärtlichen, sensiblen Mozartschen Weise verwandt, mit den weichen Chromatismen, den häufigen verminderten Quarten, Quinten, verminderten Terzen und Septimen. Das Finale stellt virtuose Ansprüche an die Spieler, es schwelgt in üppigen Figuren, rauschenden Passagen, vollem Klang, scharfen Rhythmen. Ein interessantes Klangmuster, aus drei verschiedenen Rhythmen gewebt, die gleich Teppichmotiven in reicher Mannigfaltigkeit ineinander gewirkt sind: 1. Halbe Noten synkopiert. 2. Punktierte $\frac{1}{8}$ und $\frac{1}{16}$. 3. Rauschende $\frac{1}{16}$ und $\frac{1}{32}$. Händel hat diesen merkwürdigen Satz in die Athalia-Ouvertüre übernommen.

Nr. 4, B-dur hat als zweiten Satz eine brillante, überaus unterhaltsame Fuge aufzuweisen über ein humorvolles Thema von prägnantester Rhythmik, mit seinen Quart-, Quint-, Oktavsprüngen auf und ab, seinen neckischen kleinen Trillern, dem gravitätischen Anfang. Das elegische Larghetto ist in die Esther-Ouvertüre übergegangen. Das blitzsaubere Finale läßt Haydnisch anmutende Humore spielen, mit dem Gegensatz der kichernden, prallen Anfangsmelodie in $\frac{1}{8}$- und der laufenden $\frac{1}{16}$-Passagen, dem forte, piano und pianissimo einander überholend.

Nr. 5, F-dur in den ersten beiden Sätzen nicht kontrapunktisch, sondern melodisch gehalten im Sinne der neueren sinfonischen Melodie. Das Larghetto seelenvoll arios, das Allegro derb-munter. Besonders reizend die flotte Gigue am Schluß, ein wahres perpetuum mobile von sprudelnder Lebhaftigkeit und liebenswürdiger Laune.

Nr. 6, g-moll stellt den beiden zart-singenden melancholischen langsamen Sätzen zwei sprühende Fugen entgegen, weit aufgerollte, meisterliche Stücke; die erste im Thema verwandt mit der e-moll-Fuge aus den Klaviersuiten, die zweite in kecken, schon fast polonaisenartigen Rhythmen, mit singbaren, zarten Intermezzi.

Nr. 7 wiederum in g-moll hat ihren Schwerpunkt in den beiden ersten Sätzen, dem arios schön ausgebreiteten Andante mit seinen an ein späteres Zeitalter erinnernden Ketten von Dominantseptakkorden und der daraus hervorwachsenden bewegten Doppelfuge, die in den $\frac{1}{16}$-Passagen des Gegenthemas wiederum mit jenen Ketten spielt.

Nr. 8, nochmals in g-moll, weist thematische Bindung der drei ersten Sätze auf, die alle in ihren Motiven von der Tonrepetition ausgehen, wie das einleitende Andante sie ausprägt. Ein kantables Thema von jener mit Tanzelementen verquickten Rhythmik, die man bei Haydn etwa als typisch findet. Das wunderschöne, der dreiteiligen Liedform sich annähernde Stück würde in einer frühen Haydnschen Sinfonie weniger überraschen als bei Händel. Es ist der originellste und wertvollste Satz des Trios.

Nr. 9 in E-dur, von besonderem Wert. Das einleitende Adagio singt in still-beglückter Heiterkeit. Eine Musik, für die man im Englischen das bezeichnende Wort „serene" hat. Der zweite Satz eine humorvolle Fuge über ein Thema von ausgesprochen englischem Zuschnitt, mit seinen an schottische Rhythmen gemahnenden Synkopen. Das Finale großzügig, schon sehr an Haydnsche Sonatensätze erinnernd, mit hochinteressanten geigerisch virtuosen Episoden, weiten Arpeggi über drei Saiten, voll Leben, Frische und Schwung.

Eine dritte Sammlung von Trio-Sonaten erschien 1739 bei Walsh unter dem Titel: „VII Sonatas or Trios for two Violins or German Flutes with a Thorough Bass for the Harpsicord or Violoncello. Opera quinta".

Zu diesem op. 5 hat Händel eine Anzahl älterer Skizzen verwendet und wahrscheinlich durch neu geschriebene Stücke ergänzt. Die meisten der Trios nähern sich der Suitenform durch mehrere eingelegte Tanzstücke.

Nr. 1, A-dur hat als gewinnendsten Satz das zweite Allegro im $\frac{3}{4}$-Takt, tanzmäßig mit seinen drollig-altväterischen drei- und sechstaktigen Melodiegliedern. Das schöne Andante zu Anfang findet man im Abschluß des Belsazar wieder.

Nr. 2, D-dur eine fast regelrechte Suite mit sonatenartigem Beginn, etwa in der Art der englischen Suiten von Bach. Die reizende Musette und das folgende Allegro finden sich in der Ariodante-Musik wieder. Marche und Gavotte machen den Beschluß.

Nr. 3, e-moll hängt an ein sonatenmäßiges Andante larghetto und Allegro eine Kette melodisch köstlicher Tänze, Sarabande, Allemande, Rondeau, Gavotte.

Aus Nr. 4, G-dur hat sich Händel später einen erheblichen Teil der Athalia-Ouvertüre hergeholt. Passacaille, Gigue und Menuett kommen hinzu.

Auch in Nr. 5, g-moll trifft man ein wohlbekanntes Stück wieder, die Fuge aus der e-moll-Klaviersuite. Das prachtvolle Stück dürfte als Triosatz mit Generalbaß sogar noch stärker zur Geltung kommen. Eine hübsche Air und Gavotte folgen.

Nr. 6 in F-dur hat offenbar als Vorlage gedient für das dritte Orgelkonzert in g-moll. Mit seinen sieben Sätzen eines der reichsten Trios.

Nr. 7 in B-dur ist halb im kunstvollen kontrapunktischen, halb im gefälligen Suitenstil geschrieben. Ein melodisch gewinnendes Larghetto präludiert einer eleganten Fuge über ein Thema in $\frac{1}{16}$-Noten, das sich mit höchst wirksamer Geschmeidigkeit durch die Stimmen hindurchschlängelt. Nochmals ein fugiertes Allegro, bevor die „Fidelitas“ einsetzt in Form von graziöser Gavotte und Menuett.

* * *

In Band 48 der Gesamtausgabe hat Chrysander eine Anzahl einzeln aufgefundener, zumeist schon oben erwähnter Kammermusikwerke vorgelegt. Besonderer Beachtung wert eine

„Sonata a Viola di Gamba et Cembalo concertato“,

die einzige von Händel bekannte Gambenkomposition. Sie dürfte aus der Hamburger Jugendzeit stammen, war doch Hamburg eine

Pflegestätte der Gambenkunst, nicht zum mindesten durch die Wirksamkeit des hochangesehenen Instrumentenbauers Joachim Tielke. Das wertvolle Stück machte auf dem Halleschen Händel-Fest 1922 überraschend gute Wirkung. Die zumal für die Gambe nur skizzenhaft notierte Komposition braucht natürlich eine sachgemäß ergänzende Bearbeitung.

DIE KLAVIERWERKE

Obgleich Händel einer der bedeutendsten und berühmtesten Klaviervirtuosen seiner Zeit war, nimmt die Klavierkomposition in seinem Schaffen nicht einen solchen Rang ein, wie man wohl erwarten dürfte. Diese befremdliche Tatsache erklärt sich vielleicht damit, daß Händel als Klavierspieler gerade wegen seiner besonderen Stärke auf dem Instrument sich gern, gemäß der Gepflogenheit seiner Zeit, aufs Improvisieren verließ. Die erstaunlichsten seiner klavieristischen Leistungen waren nur für den Augenblick geboren, in dem seine entflammte Phantasie sich ihrer Eingebungen begeistert entledigte. Nur wenige begünstigte Zuhörer genossen die Entzückungen dieser schöpferischen Momente, auf die Nachwelt ist Händels klavieristisches Schaffen nur fragmentarisch gekommen. Ein Teil davon ist gegen Händels Willen von einem gewinnsüchtigen Verleger veröffentlicht worden; in diesen sowie auch anderen Sammlungen erscheint oft die Zusammenstellung der einzelnen Stücke willkürlich, zufällig, als ob jemand kostbare und minderwertige Stücke eilig zusammengerafft und wahllos aneinandergereiht habe. Wieder in anderen erscheint der Notentext unfertig, einer Ergänzung und Ausarbeitung bedürftig, mehr oder weniger skizzenhaft. Kein Zweifel, daß Händel selbst beim Vortrag an geeigneten Stellen improvisierend fördernd eingegriffen hat. So kann man (mit Ausnahme weniger, polyphon durchgearbeiteter Stücke) der ganzen Händelschen Klaviermusik einen improvisierenden Zug mit Recht beilegen. Sie verträgt und verlangt sogar des öfteren ein stil- und taktvolles Retuschieren, schon wenn man sie auf dem Instrument sich denkt, für das sie geschrieben ist, das alte Clavichord oder Clavizimbel; desto mehr noch, wenn man sie auf unser modernes

Hammerklavier überträgt, dessen Natur sie mit besonnener Kenntnis anzupassen wäre.

Unter diesen Umständen schneidet Händels Klaviermusik nicht gerade glänzend ab, wenn man sie mit den Gipfeln der klavieristischen Kunst ihrer Zeit vergleicht: Joh. Seb. Bach, Couperin, Rameau, Domenico Scarlatti. Alle diese Meister sind in ihren klavieristischen Äußerungen fertiger, vollendeter, charaktervoller. Trotz dieser Einschränkung in der Wertschätzung zeigen die Händelschen Klavierstücke noch immer genug des Wertvollen, ja Genialen. Man muß nur unter ihnen mit Bedacht wählen, sie aus ihrem improvisatorischen Geiste heraus erfassen und demgemäß vortragen.

Händel veröffentlichte seine erste Sammlung Klavierstücke im Jahre 1720 in London. Die Vorrede belehrt uns über den eigentlichen Grund der Veröffentlichung. Händel beklagt sich darüber, daß seine Klavierstücke widerrechtlich in fehlerhaften Kopien verbreitet würden, und er will dieser Spekulation mit seinem berühmten Namen den Boden entziehen. Auch im übrigen ist die vom 14. November 1720 datierte Vorrede nicht uninteressant. Es ist von ihr schon auf S. 116 f. die Rede gewesen.

Diese „Suites die Pièces pour le Clavecin“. Composées par G. F. Handel. Premier volume. London, Printed for the author . . .“ vom Jahre 1720 umfassen acht Suiten.

Schon das Prélude der ersten Suite in A-dur erfordert improvisatorische Zutaten bei der Ausführung des ohne regelrecht durchgeführten Takt notierten „arpeggio“. Es ist dies eine frei fantasierende Vortragsmanier der Zeit. Die notierten Akkorde zeigen nur das harmonische Gerippe an, dem der Spieler erst Klang und lebendige Gestalt zu geben hat. Ein paar fehlende Akkorde wären außerdem zu ergänzen, die Passagen gesangvoll und con espressione zu spielen, ohne Rücksicht auf den strengen Takt. Das Ganze: eine arios ausgezierte, frei gestaltete Melodie in lebendiger Rezitation über einem begleitenden Gewoge von Akkorden. Durchaus aus der Technik des alten Klaviers heraus erfunden. Die übrigen Sätze in ihrer polyphonen Fassung bedürfen keiner besonderen Zutat. Die Allemande und die flott bewegte Gigue gehen über einen mittleren Durchschnitt kaum heraus,

dagegen ist die Courante in dem weit geschwungenen Bogen ihrer gesangvollen Melodieführung und dem lebendigen Gefüge der Stimmen sehr Händelisch im Klange und von ganz besonderer Schönheit.

Die zweite Suite (F-dur) wäre richtiger Sonata zu benennen. Die Tanzsätze der Suite fehlen ihr völlig, sie bringt in ihren vier Sätzen die sonatenmäßige Anordnung: Adagio, Allegro, Adagio, Allegro. Das erste Adagio ist ein herrliches Stück reich verzierter arioser Melodik, wie Geigen- und Flötensolo über einem leichten akkordischen Untergrund begleitender Streicher, mit feinem Stift gezeichnet. Der Vortrag auf dem modernen Flügel erheischt allerdings eine generalbaßmäßige Auffüllung des Parts der linken Hand, der im wesentlichen dreistimmig (anstatt wie notiert zweistimmig) klingen sollte. Manche melodische Höhepunkte fordern sogar Unterstreichung durch vollen Akkord, in beiden Händen. Spielt man so wie notiert, dann ergibt sich bei dem starken Ton unseres Flügels ein Mißverhältnis zwischen dem espressivo der Melodie und der zu dünnen Begleitung, die eben jenes espressivo an der vollen Entfaltung behindert. Der zweite Satz, das Allegro, ist ein moto perpetuo von munterer Beweglichkeit. Das folgende Adagio braucht wiederum Auffrischung durch größere Fülle und stellt den Spieler durch die Fülle seiner trillerartigen Verzierungen vor schwierige Aufgaben. Es ist nicht angängig, wie manchmal als Radikalhilfsmittel angegeben wird, einfach alle Verzierungen wegzulassen, mit der Begründung, der große Ton unseres Flügels bedürfe nicht dieses Hilfsmittels des alten Clavichords. Die Seele solcher Stücke liegt eben in dem zarten Gespinst der Ziernoten, ohne sie bleibt nur ein grob gezimmertes Gerüst übrig. Das abschließende Allegro ist eine meisterliche vierstimmige Fuge von der für Händel so bezeichnenden, gänzlich unnervösen, rüstigen und heiteren Männlichkeit: vielleicht ist dieser Zug als „englisch" zu bezeichnen, als eine Verstärkung angeborener Gemütsverfassung durch den Einfluß des englischen Milieus. Diese erste der Händelschen Klavierfugen prägt schon Händels Lieblingstyp der Fuge aus: eine Art Doppelfuge, ein charakteristischer Kontrapunkt begleitet fast alle Themaeinsätze. Das prächtig sich abrollende Stück verträgt hier und da Baß-

verdopplung in Oktaven bei Themaeinsätzen. Es ist auf mezzoforte, forte und fortissimo gestimmt, braucht federnde Elastizität der Stimmführung, Glanz des Klanges. Seiner Spielfreudigkeit sind besondere Lichter aufgesetzt durch eine wirkungsvolle chromatische Harmonik, die zumal der Mitte ein besonderes klangliches Interesse gibt.

Die dritte Suite (d-moll) ist vielleicht von allen die beliebteste und bekannteste. Ihrem durchaus improvisatorischen Prélude muß dieser Charakter beim Vortrag durchaus gewahrt bleiben. Man spiele keineswegs streng taktmäßig. Das Pedal und generalbaßmäßige akkordische Auffüllung zumal beim Wechsel der Akkorde müssen mithelfen, dem brillanten Spielstück seine volle Wirkung zu geben. Das folgende fugierte Allegro ist tüchtig und von kräftigem Gang, steht jedoch hinter der Fuge der ersten Suite merklich zurück. Bemerkenswert die thematische Verknüpfung des Präludiums mit der Fuge. Aus der aufsteigenden Skalenfigur zu Beginn des Präludiums geht auch das Fugenthema hervor. Die Allemande und besonders wiederum die Courante von eigentümlicher Anmut und regem melodischem Leben, beide Stücke voller Feinheiten in der melodischen Kontur und Struktur. Man beachte z. B. in der Courante die Wirkung der eintaktigen Verkürzung vor dem Ende eines jeden ihrer beiden Teile. Der erste Teil hat 15 anstatt 16, der zweite Teil 23 anstatt 24 Takte. Zwischen Takt 11 und 12 im ersten Teil und 30 und 31 im zweiten Teil ist je ein Takt übersprungen, dadurch der glatte Fluß der Rhythmen mit Vorbedacht an zwei Stellen unterbrochen und den abschließenden Kadenzen ein größeres Gewicht gesichert. Die Air gibt an verkräuselter Ornamentik (wie Spitzenstickerei, Filigran) der Bachschen Arie in den Goldberg-Variationen kaum etwas nach. Gleich jener wirkt sie schon selbst als überaus verwickelte ornamentale Variation. Ungleich den Bachschen Variationen bescheidet sich Händel jedoch in seinen fünf Doubles mit einfacher figurierter Gegenstimme. Die dritte Variation erscheint wie ein Vorbild zu der bekannten E-dur-Etüde von Cramer (Nr. 56 der Bülowschen Ausgabe). Bei der fünften Variation denkt man an das genau gleiche Verfahren Beethovens im Mittelsatz der G-dur-Sonate op. 14, Nr. 1. Das Presto-Finale hat wiederum mit dem Varia-

tionenthema enge thematische Bindung, es entspringt dem gleichen melodischen Kern wie jenes. In den beiden ersten Takten ist die Verwandtschaft offenkundig. Das pompöse, rauschende Stück nimmt sich aus, als wäre es aus einem Händelschen Orgelkonzert herübergenommen. Tutti und soli sind deutlich markiert. Stellenweise verträgt der zweistimmige Satz, etwas fülligere akkordische Unterlage, besonders den einstimmigen Passagen vor dem Eintritt der tutti-Stellen würden volle Akkorde der linken Hand zu Anfang eines jeden Taktes wohl zuträglich sein.

Die vierte Suite in e-moll beginnt mit einem Glanzstück der Händelschen Klavierkompositionen, jenem energiedurchpulsten, in prächtiger Bewegtheit dahinrauschenden fugierten Allegro: sein Thema wie drei starke Trompetenstöße, oder drei Hammerschläge an den Fels, dem nunmehr ein lebendiger Bronnen von Tönen entströmt. Dieser scharfe Kontrast zwischen starrer Ruhe und emsiger Beweglichkeit wird überbrückt durch eine beiden Komponenten gemeinsamen Energie. Aus diesen drei Grundempfindungen leitet sich das in überzeugender Logik aufgebaute Stück her. Höhepunkte des Interesses: Takt 31—33, wo die drei Schläge dreimal hintereinander, wie probierend einsetzen, stufenweise ansteigend auf d, e und fis; weiterhin die Strecke beginnend Takt 40, der Mittelpunkt und Gipfelpunkt des Stückes: Baß und Sopran stürzen sich zusammen in das Thema, in ein breitflächiges, bewegtes Zwischenspiel auslaufend; schließlich das Gegenstück zu der Stelle Takt 31: in absteigender Folge nunmehr die drei Schläge dreimal hintereinander auf h, a, g (Takt 62—64). Allemande und Courante, sind hier, wie nicht selten bei Händel, auf das nämliche absteigende Fünfnotenmotiv gestellt. Zumal die Courante erfüllt von der für Händel so bezeichnenden singbaren und breiten Melodik. Takt 7—12 Anklang an das berühmte cis-moll-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier. Dem absteigenden Zug dieser Strecke antworten mit glücklicher Wirkung die aufwärts strebenden, sehnsuchtgeschwellten folgenden Takte 13—20. Dreimal erscheint diese Stelle, der eigentliche Kern des Stückes, das erstemal auf Fis basiert, das zweitemal (Takt 28 ff.) auf D, das drittemal (Takt 41ff.) auf H. Der Sarabande wäre beim Vortrag auf dem Flügel akkordische Auffüllung des öfteren von

Vorteil. An Stelle der notierten Dreistimmigkeit sollte man ihm durchschnittlich Vierstimmigkeit zubilligen, unbeschadet noch stärkerer Vollstimmigkeit hier und da. Das absteigende Skalenmotiv der Allemande und Courante (das sich übrigens schon von der Fuge herschreibt) erscheint in der Sarabande als Mittelstimme. Auch die Gigue zehrt von einer Variante dieses Motivs: ein keckes, munteres Stückchen ohne außerordentliche Qualitäten.

Die fünfte Suite (E-dur) weist von allen Suiten vielleicht die sorgsamste Detailarbeit auf, sie ist der Ergänzung durch akkordische Ausfüllung am wenigsten bedürftig. Das Prélude, orgelmäßigen Gepräges, hat eine gewisse Verwandtschaft mit dem Es-dur-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers. In seiner idyllischen Stimmung ähnelt das Stück auch dem zarten und freundlichen, auf ganz ähnliche Motive gebauten H-dur-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Ganz ähnlichen, wohligen Klang hat die breit dahinfließende Allemande, die als Seitenstück etwa zur Allemande aus der fünften französischen G-dur-Suite von Bach gelten darf. Hurtiger eilt die muntere und freundliche Courante dahin. Mit einem der berühmtesten Händelschen Stücke endigt diese Suite, der Air mit Variationen: „The harmonious blacksmith" betitelt. Händel soll nach einer übrigens sehr mangelhaft verbürgten Überlieferung die Melodie beim Vorübergehen an einer Schmiede erhascht haben. Die schmucken fünf Variationen, richtige Zierstücke des figurierten Variationenstils, verbrämen die dem Typ der Glockenspielweisen zugehörige Melodie mit figurierten, immer lebhafter dahingleitenden Gegenstimmen. Man wird dem Stück am ehesten gerecht, wenn man es als bloßes Zierstück spielt, aufs sauberste geschliffen und präzis, aber ohne Versuch eines subtilen espressivo, das Thema etwa carillonartig, wie von einer Spieluhr gehört. Die Bülowsche Ausgabe tut in feinen Nuancierungen dieses Stückes bei weitem zu viel. Mit forte und echoartigem piano als Deckfarben und mezzoforte als Grundfarbe kommt man vollständig aus.

Durchaus Bachisch muten auch die ersten beiden Sätze der sechsten Suite (fis-moll) an. Diese ganze Suite wäre überhaupt einer der mehrsätzigen Bachschen Klaviertokkaten zu vergleichen.

Das nachdenkliche, ernste Prélude verträgt Fülle und Größe des Tons, Oktavverdopplung des Basses ist des öfteren angezeigt. Gemessenen Schrittes zieht es breit und machtvoll dahin. Dem g-moll-Präludium aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers ist es wesensverwandt. Das folgende Largo, wiederum in den nachdrucksvoll betonten pathetischen punktierten Rhythmen majestätisch dahinschreitend, nimmt sich fast wie ein Alternativ zum Prélude aus. Folgt ein fugiertes Allegro, dicht gewirkt aus Thema und zwei stetig wiederkehrenden Kontrapunkten, in Arbeit und Erfindung mehr der älteren Fugenweise etwa eines Joh. Kaspar Kerll verwandt. Eine rauschende, brillante Gigue voll rhythmischen Schneids (wennschon ohne die feinziselierte polyphone Arbeit der Bachschen Gigues) bringt die Suite zu wirkungsvollem Beschluß.

Die siebente Suite (g-moll) beginnt mit einer pompösen „Ouvertüre", jener auf Lullysche Muster zurückgreifenden Form, die um 1700 sich in der Orchester- und Kammermusik eingebürgert hatte. Mit den rauschenden raschen Skalenläufen und Trillern des Adagio, den punktierten Rhythmen ihres Presto ist diese Ouvertüre so recht ein typisches Musterstück ihrer Gattung, bei dem auf Händels eigenes Konto ein gewisser nobler großer Zug der Melodik kommt, der Schwung des Presto. Ohne Veränderung könnte das Stück als Opern-sinfonia gelten. Daß es in der Tat der Agrippina-Ouvertüre entlehnt ist, und wie es zu jenem Meisterstück sich verhält, ist schon oben auf S. 614 berichtet worden. Die übrigen Stücke dieser Suite gehen über ein Mittelmaß nicht hinaus. Das Allegro an dritter Stelle findet sein Seitenstück in diesem und jenem der kleinen Bachschen Präludien, etwa dem bekannten c-moll-Stückchen, dessen moto perpetuo sich Händels hurtiges g-moll-Stück wohl vergleichen darf. Die Passacaille am Ende der Suite darf man nicht mit der gewaltigen Bachschen Orgel-Passacaglia vergleichen; sie zeigt den Typ der Gattung, über den sich Bachs Tonbau wie ein hochragender Gipfel erhebt. Gleichwohl ist sie, zumal auf dem Clavecin gespielt, ein wirksames Stück, bis auf den etwas zu plötzlich abbrechenden Abschluß, der gar nicht wie ein rechter Abschluß klingt.

Die achte Suite (f-moll) beginnt aufs glücklichste mit einem tiefernsten, meisterlich durchgeführten polyphonen Prélude, das wiederum den besten Bachschen Präludien seiner Art (wie etwa f-moll aus dem ersten, g-moll aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers) durchaus ebenbürtig und gleichwertig ist. Der noble und doch leidenschaftliche melodische Duktus der Stimmen führt zu einer chromatischen Harmonik von dunkler Leuchtkraft. Diesem Stück von unvergänglicher Schönheit folgt eine verwickelte Fuge. Ihrem primitiven, aber elementaren Thema, auf der steigenden Skala und fallenden Quinta beruhend, sieht man kaum an, zu welcher Fülle geistvoller polyphoner und harmonischer Kombinationen es sich weitet und vertieft. Das sorgsamste Studium gebührt diesem Meisterstück. Zumal vom zweiten Drittel an steigert sich das Interesse ständig. Wie auf breiten granitnen Stufen steigt der Baß sein Es-dur ruhsam auf und wieder ab. Man denkt an Palestrinas Hexachordmesse bei diesem nur durch kurze Zwischenspiele unterbrochenen unaufhaltsamen Aufundab, in Diskant, Baß oder Mittelstimme, nur daß bei Händel die Modulation im Sinne von Dur und Moll weitere Kreise zieht. Die Allemande, Courante und Gigue stechen von dem großen Stil des Präludiums und der Fuge empfindlich ab, als ob sie eigentlich nicht an ihrer richtigen Stelle stünden. Untereinander jedoch haben die wertvollen drei Tonstücke enge thematische Bindung durch das Dreiklangsmotiv, das bald auf-, bald absteigend sie alle drei beherrscht. Die feinziselierte Gigue, den besten Bachschen Gigues zu vergleichen, hat in der Eleganz ihrer klavieristischen Virtuosität etwas schon an Scarlatti Gemahnendes. Mozarts bekannte h-moll-Gigue hat mit diesem Händelschen Stück eine Familienähnlichkeit, die vielleicht nicht nur Zufall ist.

* * *

Eine zweite Suitensammlung von Händel erschien im Jahre 1733, von dem Verleger Walsh ohne Händels Genehmigung herausgegeben, zu des Meisters großem Ärger. Das Unsachgemäße, zufällig und eilig Zusammengeraffte der Sammlung wird bei näherer Einsicht kenntlich. Die erste Suite (B-dur) be-

ginnt mit einem frei phantasierenden Prélude in der Arpeggio-Manier, gefolgt von einem fest gefügten Allegroteil von nur mittelmäßigem Wert. Das Air mit Variationen hat eine besondere Berühmtheit dadurch erlangt, daß Brahms auf diese Melodie eine seiner vorzüglichsten Kompositionen, die Klaviervariationen op. 24 gesetzt hat. Durch das neuere Werk werden die Händelschen, ziemlich konventionellen Variationen stark in den Schatten gestellt. Mit einer Sarabande, die schon in der Tonart (g-moll) aus dem Rahmen der B-dur-Suite fällt schließt die Suite gegen alles Herkommen.

Die zweite Suite in G-dur betrachtet man am besten zusammen mit der neunten, weil beide Werke Chaconnen in derselben Tonart über fast das nämliche Thema sind, und so nahe miteinander verwandt, daß man des öfteren Variationen aus der einen in die andere Chaconne herübersetzen könnte. Beide Stücke unfertig. Es fehlt jedem die rechte, breit ausladende Schlußwirkung. Es sind wahrscheinlich nicht ganz durchgearbeitete Entwürfe zu einem großen Chaconnen-Opus, dem Händel wahrscheinlich eine reifere, endgültige Gestalt würde gegeben haben, wenn das Stück mit seinem Willen der Öffentlichkeit wäre vorgelegt worden. Aus diesem Grunde verlangen die großzügigen, prachtvoll angelegten Werke eine Bearbeitung von kundiger Hand, die auf Kürzung durch Auswahl, auf Austausch einzelner Variationen aus den beiden Opera, auf Verschmelzung zu einem mächtigen einzigen Tonbau, auf Krönung durch Herausarbeiten eines gewichtigen, prunkvollen Schlusses hinzielen müßte. Ein Konzertvortragsstück hohen Ranges ließe sich auf solche Weise aus den beiden Torsi herstellen, wenn man auch noch dem Klangcharakter des modernen Klaviers Rechnung trüge, auf Oktavenverdopplung, Pedalwirkungen, akkordische Ausfüllung, Ausnutzung der verschiedenen Oktavräume, der Klavierregister bedacht ist; eine stilvolle, virtuose Cadenza vor dem Schluß und ein abrundendes Zurückgreifen auf das Thema könnten dabei ersprießliche Dienste leisten.

Mit Werken wie der Bachschen Orgelpassacaglia und Geigenchaconne darf man diese Händelschen Chaconnen nicht vergleichen, nicht einmal mit den ähnlichen Arbeiten eines Buxte-

hude und Vitali, weil Händel hier mit kontrapunktischer Kunstfertigkeit nicht entfernt so viel Aufwand treibt, wie die genannten Meister. Eher schon wären sie einzuordnen in eine Gattung etwa mit den wirkungsvollen Gamben-Chaconnen eines Johann Schenk (schon vor 1700 geschrieben, für die Amsterdamer Vereinigung für Nord-Niederländische Musikgeschichte von mir herausgegeben). Hier wie dort eine Kunst der Linienführung, der flüssigen Beweglichkeit, breitflächig auf immer wechselnde Rhythmen gestellt: alles auf eine Art heller, luftiger Raumwirkung im romanischen, italienischen Sinne ausgehend, extensiv im Gegensatz zu der verwickelten gotischen Architektonik, dem ausdruckgesättigten intensiven Melos eines Bach. Werke wie die genannten des wenig bekannten vortrefflichen Gambenvirtuosen und -komponisten Johann Schenk oder Hurlebusch kann man sich sehr wohl als Vorbilder denken, an die Händel anknüpfte. Auch der stufenweise absteigende Baß der Händelschen Stücke gemahnt an alte Chaconnentradition, die man bis zu Monteverdis „Incoronazione di Poppea" zurückverfolgen kann. Als einen Nachkommen dieser Händelschen Flächenkunst kann man noch Beethovens 32 Variationen in c-moll bezeichnen.

Die beiden d-moll-Suiten Nr. 3 und 4 sind offenbar in der Entstehung um viele Jahre auseinander. Während Nr. 3 ein gutes, wennschon nicht außerordentliches Muster des breitflächigen, reifen Händelstils darstellt, ist Nr. 4, zweifellos ein frühes Werk, noch so ziemlich auf dem Standpunkt der alten Frobergerschen Suite gegen 1675. Aus Nr. 3 wäre die brillante, virtuose Gigue besonders hervorzuheben. In diesen beiden, wie auch den meisten der folgenden Suiten, stellen zum mindesten Allemande und Courante (bisweilen noch mehrere andere Sätze) rhythmische Varianten des nämlichen thematischen Materials dar, auch dies ein Zug, der noch auf die Gepflogenheiten des 17. Jahrhunderts verweist (auch in den alten Ricercar, Canzonen, Fantasien wird thematische Einheitlichkeit als Formprinzip durchgeführt), sich übrigens bei Bach kaum mehr in so bewußter Anwendung findet.

Die e-moll-Suite Nr. 5 erhebt sich nicht über den Durchschnitt. Die flotte und bravouröse, aber etwas leere Gigue sticht am meisten hervor.

Die sechste Suite (g-moll) ersetzt, was ihr an Zahl der Sätze und Mannigfaltigkeit der Stimmungen abgeht, durch die Breite, rauschende Tonfülle und Spielfreudigkeit ihrer drei Stücke. Zumal die Allemande verträgt Retuschen, auf unserem Flügel gespielt; schon die einstimmigen weiten Gänge zu Beginn verlangen nach geeigneter Beschäftigung der pausierenden Hand. Die großzügige, virtuose Gigue ist auf ein fanfarenartiges Jagdhornmotiv gebaut, ähnlich der Bachschen Gigue aus der Englischen Suite in F. Die große Länge dieses Finale rechtfertigt geschickt angebrachte Striche.

Der siebenten und achten Suite (B-dur, G-dur) sind Vorzüge besonderer Art kaum nachzurühmen. Über eine gewisse mittlere Höhe Händelschen Musizierens erheben sie sich nirgends. Die ausgedehnte achte Suite führt durch sämtliche sieben Sätze das nämliche Grundmotiv in mannigfachen rhythmischen Abwandlungen durch.

Steht die zweite Suitensammlung hinter der ersten merklich zurück, so bedeutet die dritte Sammlung einen noch stärkeren Abstieg von der Höhe. Sie vereinigt, wie es scheint, ziemlich wahllos aneinandergereihte Stücke, zum Teil aus Händels frühesten Lehrjahren, Suiten, Capricci, Fantasien, Sonatinen, einzelne Tanzstücke. Das gewichtigste Stück ist zweifellos die F-dur-Chaconne (Nr. 5). Die Konstruktion des Stückes (abweichend von dem bekannten Chaconnen-Typ) ist nicht ganz leicht zu verstehen. Die ersten 25 Takte sind als Einleitung aufzufassen. Erst im 26. Takt beginnt die eigentliche Chaconne, auf die traditionellen vier absteigenden Töne gegründet, denen eine viertaktige Kadenz angehängt ist. Freie, auf die Einleitung zurückgreifende Intermezzi unterbrechen weiterhin des öfteren den strengen Ablauf der Chaconne. Einleitung und Intermezzi wären mit leichterer Tongebung zu spielen, abstechend in der Klangfarbe von dem gewichtig zu betonenden Viernotenmotiv, wo immer es auftreten mag. Von dieser nicht leicht zu findenden richtigen Verteilung der Gewichte, verschiedenartigen Schraffierung der vielen, fast zu vielen Einzelflächen hängt die Wirksamkeit des Stückes beim Vortrag ab. Auch Echostellen wären des öfteren einzumischen. Im übrigen wäre die zweite Suite (g-moll) beachtens-

wert, die Chrysander 1736 datiert. Ihre Allemande ist nach Art der Bachschen Inventionen gearbeitet: ein bewegliches Spiel des energisch-elastischen Anfangsmotivs, das Ober- und Unterstimme einander zuwerfen. Das Capriccio Nr. 3 ist ein virtuoses kleines Spielstück, vergleichbar dem beliebten, allerdings noch hübscheren Solfeggietto von Philipp Emanuel Bach. Auch die Sonata Nr. 12 (C-dur) entwickelt ihr erstes Allegro nach Inventionenart, ohne freilich die formale Vollendung, knappe Gestaltung der Bachschen Muster zu erreichen. Der schönste Teil dieses durchwegs in leichten, hohen Klängen gehaltenen Alterswerks (nach Chrysander 1750 geschrieben) ist das zarte Trio in a-moll; eine muntere Gavotte macht den Beschluß.

* * *

Band 48 der Gesamtausgabe bringt ein „Klavierbuch aus der Jugendzeit", nach einer Handschrift in der Lennardschen Händel-Sammlung. Es handelt sich in vielen Fällen hier um frühere Fassungen der später von Händel veröffentlichten Klavierstücke, erste Entwürfe, die für Händel-Philologen von sachlichem Interesse sein dürften, aber für die Praxis kaum in Betracht kommen. Zumal Stücke aus den von Walsh widerrechtlich veröffentlichten Suiten finden sich hier. Von einer Suite für zwei Klaviere ist leider nur der Part des ersten Klaviers vorhanden.

Eine Partita in A-dur ist schon gegen 1860 herausgegeben worden von Mortier de Fontaine, nach einer Kopie von Schmidts Hand, im Besitz von Nägeli in Zürich. Eine Anzahl Händelscher Suiten, die auch früher in Nägelis Besitz gewesen sein sollen, sind zur Zeit verschollen.

„VI Fugues faciles pour l'Orgue ou Piano-forte composées par le célèbre G. F. Händel" sind vor langer Zeit schon bei Diabelli in Wien gedruckt worden und sind später in mehreren Neuausgaben erschienen. Es ist aber keinerlei Gewähr vorhanden, daß diese, an sich nicht wertlosen Stücke, wirklich von Händel herrühren. Man findet sie auch im 48. Bande der Gesamtausgabe.

* * *

Die als Anhang zu Band 48 der Gesamtausgabe mitgeteilten Klavierbearbeitungen von Arien aus Rinaldo von Händels jungem Freund und Schüler William Babell sind von ganz besonderem Interesse mit Hinsicht auf die Klavierspielpraxis der damaligen Zeit, und können in ihrer virtuosen Behandlung des Ornamentalen, der freien fantasiemäßigen Ausgestaltung, der Behandlung variierter da capo-Reprisen und dergleichen neueren Bearbeitern so manchen nützlichen Wink geben. Die zum Teil sehr glänzend gesetzten Fantasien sind offenbar eine gute Kopie von Händels Praxis, und geben uns einigermaßen einen Begriff davon, wie Händel selbst als Cembalist mit souveräner Freiheit seines Amtes gewaltet hat.

* * *

Mit den im Jahre 1736 erschienenen sechs Fugen beschließt Händel seine Tätigkeit als Klavierkomponist. Bedauerlich bleibt nur, daß diesen mit reifer Kunst gesetzten, bewundernswerten Stücken die Präludien fehlen, die ihnen eine noch größere Wirkung hätten sichern können. In der Mehrzahl liegen hier Doppelfugen verschiedener Art vor, wie überhaupt Händel der Doppelfuge besonders zugetan ist.

Nr. 1 (g-moll) weist im Thema eine Familienähnlichkeit mit zwei berühmten Chorthemen aus dem Messias auf, nämlich mit Nr. 6: „And he shall purify“ („Er wird sie reinigen, die Kinder Levi“) und Nr. 26: „He trusted in God, that he would deliver him“ („Er trauete Gott, der helfe ihm nun aus“). Das beschauliche Stück erhält seinen Gehalt durch den edlen Gesang des ersten Themas, dem immerwährend ein lebhaftes pulsierendes zweites Fugenthema auf dem Fuße folgt. Den Reiz dieser dialogischen Verflechtung mit ihren charakteristischen Verschiedenheiten durch alle Verwicklungen hindurch dem Ohr kenntlich zu machen ist Sache des Vortrags.

Nr. 2 (G-dur) bringt das zweite Thema als ständig wiederkehrenden Kontrapunkt zugleich mit dem ersten Thema. Frisch, energisch, kräftig schreitet das Stück aus. Lyrische Ruhepunkte fehlen. Rhythmischer Schwung, alle Hindernisse der vielen Verwicklungen leicht nehmend, steht dem volltönenden Stück wohl

an, das sich des öfteren zu wirksamen Höhepunkten hebt; zumal gegen den Schluß über dem Orgelpunkt sammelt sich seine ganze Kraft zu prachtvoll getürmtem Klange.

Nr. 3 (B-dur) ist im Gegensatz zu dem robusten Vorgänger auf sanften Fluß gestellt. Im wesentlichen gleitet das Stück dreistimmig dahin, nur auf halbe Takte bei Themaeinsätzen macht sich Vierstimmigkeit geltend. Auch hier ist das zweite Thema der ständige Begleiter des ersten, ohne daß es an überraschenden und wechselvollen Kombinationen fehlte.

Nr. 4 (e-moll) führt das zweite Thema erst in der zweiten Hälfte des Stückes ein. Die Durchführung des ersten Themas in ihrer Nachdenklichkeit, ihrem Ernst, ihrem schwebenden, ruhigen Zug mutet fast „Bachisch" an. Noch mehr verstärkt sich dieser Eindruck beim Eintritt des zweiten Themas, das mit dem Motiv des berühmten b-moll-Präludiums aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers auffallende Ähnlichkeit hat. Der intime, innige, sehnsüchtige Klang gibt diesem herrlichen Stück seine Note.

Nr. 5 (a-moll) ist auf ein scharf profiliertes, in Septimen- und Sextensprüngen zackig gezeichnetes Thema mit chromatischem Ablauf gegründet, das zu harmonisch außerordentlich interessanter, chromatisch verwickelter Durchführung Anlaß gibt. Das Stück hat seine mystischen Züge, die man sonst eher mit Bach in Verbindung bringt als mit Händel. Diesmal sieht Händel von der Doppelfuge ab und begnügt sich mit der Durchführung eines einzigen Themas, dies allerdings in einer erlesenen Art besorgend. Bei der Besprechung von „Israel in Ägypten" war schon die Rede von dieser a-moll-Fuge, die Händel mit einigen sehr bezeichnenden Abänderungen in der Hauptsache für den zweiten Chor: „Sie konnten nicht trinken das Wasser" hinübergenommen hat.

Mit der ernsten c-moll-Fuge (Nr. 6) schließt die Sammlung würdig ab. Auch dieses Stück entbehrt des treibenden Moments der Doppelfuge, entschädigt aber dafür durch gesammelte Stimmung. Zumal in der Mitte, wo das Thema durch c-moll, As-dur, f-moll, Es-dur, B-dur, g-moll hindurch wandert, häufen sich die meisterlichen Züge. Unerwartete Einsätze, überraschende Aus-

weichungen und Engführungen schmücken diesen Durchführungsteil auf die anregendste Art, dabei immer den melodischen natürlichen Fluß, den Wohllaut wahrend.

* * *

Über die stilistischen Grundlagen, die geschichtliche Einordnung der Händelschen Klaviermusik in das Schaffen der Zeit um 1700 hat Max Seifferts „Geschichte der Klaviermusik“ das Wesentliche gesagt.

SCHLUSSWORT

Wir sind am Ziel. Ein Künstlerleben von einem Reichtum, wie er wenigen nur beschieden war, ist am nachschauenden Blick vorbeigezogen, ein künstlerisches Lebenswerk von nahezu unfaßbarer Fülle und Gewalt ist dem prüfenden Sinn aufgewiesen worden. Händels Leben ist dargestellt vom Gesichtspunkt der künstlerischen und sozialen Kultur des 18. Jahrhunderts. Den Beziehungen zwischen seinem Leben und seinem Schaffen, zwischen seiner Arbeit und der seiner Vorgänger und Zeitgenossen, die ihm Vorbild und Ansporn waren, ist nachgespürt worden, und schließlich ist versucht worden, sein künstlerisches Schaffen darzustellen in einer Vollständigkeit und Ausführlichkeit, wie dies nie zuvor geschehen ist. Der Beweggrund zu dieser umständlichen und mühevollen Untersuchung war die Erkenntnis, daß Händel anfängt, für das 20. Jahrhundert eine künstlerische Urkraft zu werden, wie es Bach dem 19. Jahrhundert geworden ist. Ein Quell, der lange verschüttet war, ist in unseren Tagen wieder erschlossen worden. Zu helfen, daß die Frische, die Heilkraft dieses anscheinend unversiegbar sprudelnden Quells immer wirksamer werde, ist der Zweck des vorliegenden Buches.

Es bleibt noch übrig, zusammenfassend die Ergebnisse der Untersuchung in Kürze zu formulieren.

Das Bild der Persönlichkeit Händels steht in den wesentlichen Zügen fest, dank der grundlegenden Forschung Chrysanders, wennschon Chrysanders Darstellung die letzten zwei Jahrzehnte des Lebens nicht umfaßt. In einzelnen Zügen ist das Bild vervollständigt worden hauptsächlich durch die zahlreichen, kleineren Beiträge englischer Forscher.

Dagegen haben weder Chrysander noch diejenigen, die nach ihm sich mit Händels Kunst beschäftigten, von der Bedeutung, dem Wesen und Umfang dieser Kunst einen zulänglichen Begriff gegeben. Jede Korrektur dieses falschen Bildes muß allerdings immer wieder von Chrysanders Hauptleistung ihren Ausgang nehmen: von der großen hundertbändigen Gesamtausgabe, für die man Chrysander nie genug dankbar sein kann, und deren volle Bedeutung erst späteren Generationen aufgehen wird. Es ist

früher nicht richtig erkannt worden, daß der Brennpunkt des ganzen Händelschen Schaffens im Dramatischen liegt. Man betrachtete früher die Händel-Oper als eine Vorbereitung zum Oratorium und glaubte, das Oratorium habe die Oper aufgesaugt und übertroffen, so daß die Oper als ein gewissermaßen überwundener Standpunkt nur mehr historischen Wert habe gegenüber der höheren künstlerischen Stufe des Oratoriums. Aber dieser Standpunkt ist nach unser besseren, jetzigen Kenntnis nicht mehr aufrecht zu erhalten. Das Händel-Oratorium ist so wenig eine Überwindung der früheren Opern, als etwa die 9. Sinfonie und die letzten Quartette und Sonaten Beethovens eine Überwindung der früheren Sinfonien, Quartette, Sonaten bedeuten. Wie beim letzten Beethoven ist das Händel-Oratorium vielmehr die logische Fortbildung und Umwandlung der früheren Oper. Nach mehr als vierzig Opern, nach durchdringendster Durchackerung des theatralischen Feldes hatte ein Händel wohl das Recht, sich neuen Aufgaben zuzuwenden, um so mehr, als äußerer Anlaß zu einer Änderung der künstlerischen Richtung sich ergab durch die Geschmacksänderung des Londoner Publikums, das der italienischen Oper überdrüssig wurde und sich von ihr abwandte.

Alle diese Tatsachen der Wandlung begründen aber keineswegs ein Werturteil wie das bisher vorherrschende. Alles in allem genommen ist die Händel-Oper wohl im Wesen, im Ethos anders als das Oratorium, aber im künstlerischen Wert keineswegs geringer. Man kann das eine gebührend schätzen, ohne deswegen das andere in der Schätzung herabsetzen zu müssen.

Die neuentdeckte Händel-Oper darf man ohne jeden Zweifel als die bedeutendste Bereicherung der Musik ansehen, die uns die Vergangenheit gespendet hat, seit der Entdeckung der Bachschen Klangwelt vor einem Jahrhundert. Obschon auf einem völlig verschiedenen Boden gewachsen, ist die Händel-Oper an musikalischen Werten, an wesentlichen, uns neuen ästhetischen Einsichten in die Urquellen des musikalischen Ausdrucks, an Reichtum der Fantasie und Kraft der Gebilde nur mit den Bachschen Kantaten zu vergleichen, die auch eine völlig neue Welt uns eröffnet haben. Mit diesen Kantaten hat man bisher erst zum

geringeren Teil sich abzufinden vermocht, und auch die Masse der Händelschen Opern auszuwerten werden wir noch viele Jahrzehnte zu tun haben.

Aber nicht nur die Literatur ist mit dem Stoff der vierzig Opern unerhört bereichert worden: die nähere Kenntnis der Oper hat uns auch in die Ästhetik des Händelschen Kunstwerks neue Einsichten gebracht, und diese Einsichten werfen auch ein neues Licht auf das Oratorium, das wir schon uns gewohnt hatten als einen festen, unverrückbar hingestellten, klar und richtig erkannten Besitz anzusehen. Es zeigt sich jetzt, daß selbst ein Chrysander, Kretzschmar und andere vom ästhetischen Wesen des Oratoriums unzulängliche Begriffe hatten. So kam man bei aller Begeisterung für den Meister zu einer unzulänglichen Interpretation, weil man weder von der architektonisch-musikalischen Gestaltung des Oratoriums noch von Händels Charakterisierungskunst, seiner Art, Personen musikalisch darzustellen, seiner Tonsymbolik, seinem Gebrauch der Tonmalerei eine genügend klare Vorstellung hatte. Von diesem Mangel schreiben sich die Mißgriffe Chrysanders her, der bei der Bearbeitung der Oratorien nur den Gesichtspunkt des straff zusammengefaßten dramatischen Geschehens gelten läßt, weder auf psychologisch-fundierte Charakteristik noch auf formale Schönheit und Logik des Aufbaus genügend Rücksicht nimmt.

Erst neuere Untersuchungen eines Streatfield, Rolland, Abert, Heuß, Schering, Hagen, Moser, Steglich und anderer haben den Weg gebahnt zu einer neuen Erkenntnis der Händelschen Ästhetik, die ihren Niederschlag auch im vorliegenden Buch findet. Händels Behandlung der Affekte und der musikalischen Architektur sind die Probleme, die hier hauptsächlich behandelt sind.

Wir werden also auch in betreff der Oratorien umlernen müssen, und ich habe keinen Zweifel, daß Händels Oratorien uns noch viel mehr bedeuten werden als bisher, wenn wir Stil und Wesen dieser großartigen Kunstwerke reiner werden aufgefaßt haben. Schon ist man dabei, diesen neuen Gesichtspunkten Rechnung zu tragen, und Dr. Niedecken-Gebhardts szenische Darstellung des „Saul“ in Hannover (1923) zeigt neue Möglichkeiten, die ge-

nügend zu erproben reizvolle und bedeutsame Aufgaben für unsere Chordirigenten sind.

Unbenommen bleiben natürlich Chrysander und Seiffert ihre Verdienste um die stilvolle klangliche Wiedergabe der Händelschen Kunstwerke, was das Orchester angeht, die Behandlung des Generalbasses, der solistischen Kadenzen, Verzierungen, der da capo-Arie usw.

Fernerhin kann jetzt die langlebige Legende als endgültig widerlegt gelten, daß Händel gleich Bach ein kirchlicher Komponist war. Er streifte und betonte zwar auch das religiöse Problem in seinem weltumspannenden Kunstwerk, aber die Tendenz dieses Kunstwerks war nie eine kirchliche. Die ungeheure Popularität des Messias ist in erster Hinsicht die Ursache dieses Mißverständnisses. Man verwechselte jedoch in gewissen Kreisen nur zu gern das Biblische der Oratorienstoffe mit dem Christlich-kirchlichen, und färbte so die große, ethische Persönlichkeit Händels, sein tiefes religiöses, aber gänzlich undogmatisches Wesen ins kirchliche um, ad majorem gloriam ecclesiae.

Reklamierte so die Kirche den freidenkenden Händel für sich, so erheben auch verschiedene Nationen aus patriotischen Motiven einen Anspruch auf den Weltbürger Händel. Es wird aber weder Deutschland noch England ein Vorzugsrecht auf Händel geltend machen können. Ebensosehr könnte Italien auf ihn Anspruch anmelden, und es dürfte in der Tat eine kaum lösliche Aufgabe sein, abzuschätzen, wo eigentlich der Schwerpunkt der Händelschen Kunstübung liegt. Hat der Baum seiner Kunst die Wurzeln im deutschen Boden, so hat ihm doch die italienische Sonne Licht und Wärme gespendet, und England hat ihn gepflegt, ihm Wasser und Nahrung gegeben. Alle drei Länder zusammen erst haben den Künstler Händel hervorgebracht. Wenn man das seelische Empfinden Händels, sein Menschentum von seiner Kunst abgelöst sich denken könnte, dann sind allerdings diejenigen Züge vorherrschend, die man „deutsch“ nennt: seine undiplomatische, gerade gewachsene, ohne Umschweife aufs Ziel losgehende Weise; der Gegensatz zwischen dem etwas ungeschliffenen äußeren Wesen und dem zarten, zurückhaltenden, seelischen Fühlen; die schwärmerische Liebe zur Natur, zur Landschaft.

Gleich Mozart hat Händel eine erstaunliche Fähigkeit des Aufsaugens. Den ganzen musikalischen Stoff seines Zeitalters weiß er sich einzuverleiben, mit einem außerordentlichen Talent der Anpassung. Die deutsche kontrapunktische Organistenschule ebenso wie den italienischen Gesangsstil mit seinen erlesensten Feinheiten, die ganze theatralische Kunstfertigkeit, Geschicklichkeit und Routine der neapolitanischen Opernschreiber, die Virtuosität der Klavieristen und Organisten, die Kammer- und Orchesterkunst beherrscht er vollständig, die Chorkunst schafft er ganz neu, in allem und jedem die höchsten Leistungen der Schulen erreichend, in vielem weit übertreffend. Auch darin ähnelt Händel dem jüngeren Mozart, daß beide die Sprache der Schulen aufs geläufigste meistern, und dabei doch immer zumindest eine Spur höheren Geistes einfließen lassen, selbst in den scheinbar flüchtigsten ohne Aufgebot höherer Kunst hingeworfenen Gebilden einen individuellen Zug kaum jemals vermissen lassen.

Das Erstaunlichste jedoch an Händel ist wohl die Sicherheit, mit der er seinen Weg geht, die Klarheit seiner Einsicht, die Sparsamkeit in der Verwendung der Mittel, die höchstmögliche Wirkung bei denkbar geringstem Aufwand. In allen diesen Dingen wird er unserer nach dem Neuen nervös suchenden und tappenden, das Ziel öfter verfehlenden als erreichenden Zeit ein kaum begreifliches Vorbild sein. Aus dieser Klarheit der Ziele, aus dieser Sicherheit des Könnens erklärt sich die sonst unbegreifliche Fülle und Schnelligkeit seines Schaffens. Ein Zweifeln und Schwanken gibt es bei ihm so gut wie gar nicht. Seine Technik ist gleichsam eine musterhaft ökonomische Wirtschaft des Kunstbetriebs. Ein vollständig eingerichteter, gut eingearbeiteter Großbetrieb, sozusagen, den er als Erbe aus den Händen seiner Vorgänger übernimmt und zur denkbar höchsten Vollendung bringt. Die oberflächlich Urteilenden sind leicht geneigt, angesichts der stupenden Händelschen Arbeitsleistung von Fabrikbetrieb zu reden, und in der Tat: die reibungslos arbeitende Fugentechnik, der bequeme und zeitsparende Generalbaß, die nach allen Richtungen hin abkürzende Methode der Niederschrift (keine akkordische Ausfüllung der Begleitung, keine ausgeschriebenen Verzierungen, ausgelassene Kadenzen, keine Phrasierungs- und Vor-

tragsbezeichnung usw.), die trocken und langweilig aussehenden Rezitative, die typischen Begleitformeln, die „Plagiate“, dies alles zusammen scheint der Auffassung von fabrikmäßiger Arbeit recht zu geben.

Der Kenner freilich setzt den improvisierenden Zug in der Musik des 18. Jahrhunderts gebührend in Rechnung; er weiß, daß die dürftig aussehende Niederschrift nur eine vereinfachte, abgekürzte Skizze ist, die zu einem farbig abgetönten Klangbild auszuführen Sache der vortragenden Künstler ist. Die Händelschen Partituren täuschen den Blick des weniger Erfahrenen im umgekehrten Sinne, wie so manche anspruchsvolle Partitur unserer Zeit. Ist man beim interessanten Anblick der auf dem Papier so dekorativ und phantasievoll sich ausnehmend verwickelten Notenreihen leicht geneigt, den Inhalt zu überschätzen, so verleitet umgekehrt der unscheinbare Anblick vieler Händelscher Partiturseiten zu einer erheblichen Unterschätzung des Gehalts.

Aber selbst wenn man die allerhöchsten Maßstäbe anlegt, die strengsten Forderungen stellt, selbst wenn man alles nach Händelschen Maßen Mittelmäßige abstreift, so bleibt noch immer, sofern man überhaupt von diesem gewaltigen Lebenswerk eine einigermaßen ausreichende Kenntnis hat, ein wahrhaft königlicher Besitz übrig, den die Kulturmenschheit, so wie sie ihn einmal zu würdigen gelernt hat, zu den kostbarsten Gütern der musikalischen Kunst wird rechnen müssen.

Wenn es diesem Buch gelingen sollte, zwischen dem gewaltigen und verehrungswürdigen Künstler Händel und der musikfreudigen und aufnahmewilligen Gegenwart vermittelnd eine nähere Beziehung anzubahnen, dann ist sein Zweck reichlich erfüllt.

CHRONOLOGISCHE TABELLE ZU HÄNDELS LEBENSGESCHICHTE

Jahr		Seite
1685	23. Februar geboren in Halle	18
1697?	Besuch in Berlin?	29 f.
1698	Studienbuch aus der Lehrzeit bei Zachow	28
1702?	Besuch in Berlin?	29 f.
1702	10. Februar. An der Universität Halle als stud. jur. immatrikuliert	31
	13. März. Organist der Domkirche in Halle	32
1703	Geiger und Cembalist an der Hamburger Oper	39 ff.
	17. August. Mit Mattheson bei Buxtehude in Lübeck	40
1704	Johannes-Passion in Hamburg geschrieben und aufgeführt	45
1705	8. Januar. Die erste Oper „Almira" in Hamburg aufgeführt	46—50
	25. Februar. Die zweite Oper „Nero" in Hamburg aufgeführt	51
1706/07	Oper „Florindo und Dafne" in Hamburg aufgeführt	51 f.
1706/07	Winterreise nach Italien. Ankunft in Florenz. Kantaten. La Lucrezia. Psalm 109, 110. Oper „Rodrigo"	55 f. 57. 58
1707	Frühjahr. Ankunft in Rom. Gloria Patri. Kantaten	60 ff.
	Herbst. Wahrscheinlich über Florenz nach Venedig	77
1708	Frühjahr. Zweiter Aufenthalt in Rom. 4. April Dixit Dominus. 11. April Oratorium „La Risurrezione" beendet. „Il Trionfo del Tempo".	64 ff. 65
1708	Sommer. Ankunft in Neapel. Aci, Galatea, Polifemo. Kantaten	71. 74. 75
1709	Frühjahr. Dritter Aufenthalt in Rom	
	Herbst. In Venedig. 26. Dezember erste Aufführung der „Agrippina"	78 f.
1710	Frühjahr. Von Venedig nach Hannover	79 f.
	Von Steffani protegiert. 16. Juni Hofkapellmeister in Hannover	81 ff.
	Sommer. Besuch in Halle	85 f.
	Herbst. Über Düsseldorf, Holland nach London	86
1711	24. Februar. Erste Aufführung von „Rinaldo" in London	94 ff.
	Juni. Rückreise von London über Düsseldorf nach Hannover	97
	Herbst. Besuch in Halle, zur Taufe seiner Nichte, seiner späteren Haupterbin	98

Jahr		Seite
1712	Herbst. Zweite Reise nach London	98
	12. November. Erste Aufführung von „Il Pastor Fido" in London	98
	Herbst. Gast bei Mr. Andrews	99
1713	10. Januar. Erste Aufführung von „Teseo" in London	98
1712—15	Gast bei Lord Burlington, Piccadilly	99
1713	6. Februar. Geburtstagsode für Königin Anna, aufgeführt im St. James-Palast	100
	7. Juli. Utrechter Tedeum in der St. Pauls-Kirche	100 f.
	Lebenslängliche Pension von 200 Pfund Sterling von der Königin verliehen	100
1713 od. 14	Oper „Silla" für Burlington House	101
1715	25. Mai. Oper „Amadigi" im Kings-Theatre . . .	101
	Die Wassermusik. Aussöhnung mit König Georg I.	102 ff.
1716	Im Gefolge des Königs Georg I. in Hannover. Reise nach Ansbach. Besuch seines Studienfreundes Joh. Christ. Schmidt	105. 106
1717	Brockessche Passion. 5. Januar. Abreise von Hannover nach London	106. 107
1718—20	Kapellmeister beim Herzog von Chandos . . .	107—111
1719	Gründung der Royal Academy of Music. Händel mit Bononcini und Ariosti musikalischer Leiter	112
	Februar. Reise über Holland, Düsseldorf, nach Dresden, Halle. Wirbt Gesangskräfte für die Londoner Oper	114
1720	November. „Suites de Pièces de Clavecin" veröffentlicht	116 f.
1720 od. 21	„Esther" und „Acis und Galatea"	115 f.
1721	Händel macht sich seßhaft im Hause Brook Str. 57	118
1720	2. April. Oper „Radamisto"	118
1721	15. April. „Muzio Scevola"	119
	9. Dezember. „Floridante"	121
1723	12. Januar. „Ottone" mit der Cuzzoni	124
1724	Winter oder Frühling. „Giulio Cesare"	125
	Huldigung an Händel: „The Session of Musicians"	127
	24. August. Händel spielt in der St. Pauls-Kathedrale Orgel für die Prinzessinnen Anna und Caroline	127, 128
	3. bis 23. Juli. Oper „Tamerlan" geschrieben. Herbst. Erste Aufführung von „Tamerlan". .	128
1725	Anfang des Jahres. Erste Aufführung von „Rodelinda"	128
1726	13. Februar. Händel als Engländer naturalisiert	133
	12. März. „Scipione"	130
	5. Mai. „Alessandro" mit der Cuzzoni und der Faustina	132

Jahr		Seite
1727	31. Januar. „Admeto"	133
	11. September. Krönungsanthems zur Krönung des Königs Georg II. Streit Händels mit den Bischöfen	134
	Herbst. „Riccardo I°"	135
1728	Februar oder März. „Siroe" auf Metastasios Text	135 f.
	30. April. „Tolomeo"	136
	1. Juni. Schluß der Opernspielzeit. Die von Händel geleitete Royal Academy wird geschlossen, wegen der Konkurrenz der „Bettler-Oper" . . .	135—142
1729	Januar. Neugründung der Opernakademie . . .	142
1728/29	Reise Händels nach Italien, Venedig, Mailand, Rom	144
1729	Juni. In Halle, Besuch bei der Mutter. Rückreise nach London über Hannover, Hamburg . . .	145 ff.
	2. Dezember. Eröffnung der neuen Londoner Opernakademie mit Händels „Lotario"	150
1730	24. Februar. „Partenope"	151
1731	2. Februar. „Poro" auf Metastasios Text	152
	26. März. Neubearbeitung von „Acis und Galatea"	156
1732	15. Januar. „Ezio" auf Metastasios Text . . .	152
	19. Februar. „Sosarme"	152
	23. Februar. Wiederaufnahme von Esther . . .	158
	19. April. Esther in neuer Fassung	158
1733	27. Januar. „Orlando Furioso"	153
	17. März. Erste Londoner Aufführung von „Debora"	160
	5. bis 12. Juli. Händel-Aufführungen in Oxford .	161
	16. Juli. Erste Aufführung von „Athalia" in Oxford	162
	Sommer. Reise nach Italien	154. 163
	30. Oktober. Händel zum drittenmal Operndirektor. Eröffnung des neuen Unternehmens. Kampf der beiden feindlichen Opernhäuser	163 ff.
1734	26. Januar. „Arianna"	164
	13. März. „Parnasso in Festa", zur Hochzeit der Prinzessin Anna	168
	14. März. Trauungsanthem	168
	18. Mai. Neue Fassung von „Pastor Fido" . .	168
	November. Eröffnung des neuerbauten Covent-Garden-Theaters mit Händels „Terpsicore" und „Pastor Fido"	170
	Dezember. Pasticcio „Oreste"	171
1735	8. Januar. „Ariodante"	171
	16. April. „Alcina"	171
	Frühjahr. 15 Oratorienaufführungen mit Orgelkonzerten	171

Jahr		Seite
1735	Sommer. Händel im Bade Tunbridge Wells. Nähere Bekanntschaft mit dem Oratorienlibrettisten Jennens	174
1736	19. Februar. „Alexander-Fest"	174
	Frühling. Zahlreiche Oratorienaufführungen . .	176
	27. April. „Wedding-Anthem" zur Hochzeit des Prinzen von Wales. Festoper „Atalanta" . .	176 f.
	Sommer. Wahrscheinlich in Tunbridge Wells . .	177
1737	12. Januar. „Arminio"	177
	16. Februar. „Giustino"	177
	18. Mai. „Berenice"	177
	4. April. „Trionfo del Tempo" in neuer Fassung	178
	April. Körperlicher Zusammenbruch	178
	Spätsommer. Zur Kur in Aachen	181
	17. Dezember. Trauerhymne zur Begräbnisfeier der Königin Caroline	182
1738	7. Januar. „Faramondo"	183
	25. Februar. Pasticcio-Oper „Alessandro Severo".	183
	28. März. Benefizkonzert für Händel	184
	15. April. „Serse"	183
	2. Mai. Enthüllung der Händel-Büste in Vauxhall-Gardens	185
	4. Oktober. Erste Sammlung der Orgelkonzerte veröffentlicht	186
1739	16. Januar. „Saul".	188
	4. April. „Israel in Ägypten"	188
	1. Mai. Pasticcio-Oper „Jupiter in Argos" . . .	190
	22. November. Cäcilien-Ode	191
1740	27. Februar. „L'Allegro, Il Pensiero ed il Moderato"	191
	24. November. Oper „Imeneo"	192
1741	10. Januar. Händels letzte Oper „Deidamia" . .	192
	November. Reise nach Irland	192 ff.
	18. November. Ankunft in Dublin	194
	23. Dezember. Beginn der Händel-Aufführungen in Dublin	194
1742	13. April. Erste Aufführung des „Messias" in Dublin	195
	8. Juni. Abreise nach Cork, Gast in Clontarf Castle	197
	Ende Juni wieder in Dublin	197
	13. August. Abreise von Dublin nach London .	197
1743	17. Februar. „Samson" in London	198
	Frühling. Erste Messias-Aufführung in London .	199
	Sommer. Zweiter Schlaganfall. Kur in Tunbridge Wells.	204
	27. November. Tedeum zur Feier des Sieges bei Dettingen	201

Jahr		Seite
1744	2. März. „Joseph"	202
	Frühjahr. „Semele"	201
1745	5. Januar. „Herakles"	204
	27. März. „Belsazar"	204
	Sommer. Neuer körperlicher Zusammenbruch	205
	August. Besuch bei der Familie Harris in Salisbury	205
1746	14. Februar. Gelegenheits-Oratorium, nach Niederwerfung des Schottischen Aufstandes	207
1747	1. April. „Judas Maccabaeus" zur Verherrlichung des Sieges über die Rebellen bei Culloden	209
	Endgültiger Sieg Händels	210
	Gluck besucht Händel	211
1748	9. März. „Alexander Balus"	213
	23. März. „Josua"	214
1749	10. Februar. „Susanna"	214
	17. März. „Salomo"	215
	27. April. „Feuermusik" zur Feier des Friedens von Aachen	215
1750	16. März. „Theodora"	216
	5. Juli. Abreise von London über Holland nach Deutschland	217
1751	Februar. Arbeit am „Jephtha". Allmähliche Erblindung	218
	Frühling. In Bad Cheltenham	219
1752—59	Weiterführung der Oratorienaufführungen mit Schmidt jun. und dem blinden Organisten Stanley	219
1759	6. April. Letztes öffentliches Erscheinen Händels bei der Messias-Aufführung	220
	14. April. Tod. Begräbnisfeier	221

CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER HÄNDELSCHEN WERKE

Jahr und Ort der ersten Aufführung	Werke	Besprochen auf Seite	Gesamt-ausgabe Band
	ORATORIEN		
1704 Hamburg	1. Passion nach Johannes	45. 46. 268. 297—299. 589	9
1708 Rom	2. La Resurrezione	65. 268. 274. 310—312. 616	39
1708 Rom	3. Trionfo del Tempo e del Disinganno;	65 f. 178. 188. 220. 268. 273. 299—304. 806	24
1709 Neapel	4. Aci, Galatea e Polifemo	74. 269. 274. 280. 311. 312—315. 623	95
1716 Hannover	5. Passion nach Brockes	53. 106 f. 240. 269. 284. 285. 323—327. 330. 538. 544. 555. 589	15
1720 London	6. Esther. 1. Fassung	110. 115 f. 273. 276. 278. 280. 294. 296. 315. 324. 333—335. 823	40
1720 London	7. Acis and Galatea	110. 115 f. 156. 161. 197. 247. 257. 274. 276. 278. 280. 285. 291. 315—323. 581	3
1732 London	8. Esther. 2. Fassung	158. 161. 171. 176. 195. 197. 269 f. 274. 327 bis 333. 468. 809	41
1733 London	9. Debora	160. 161. 171. 197. 271. 276. 278. 279. 280. 284f. 294. 296. 324. 330. 331. 335—344, 535. 538. 809	29
1733 Oxford	10. Athalia	154. 161 f. 168. 247. 271. 273. 274. 276. 278. 279. 284. 285. 286. 292. 295. 296. 344—350. 463. 466. 630. 748 ff. 823. 825	5
1736 London	11. Alexander-Fest	174 ff. 186. 188. 195. 197. 247. 257. 272. 273. 274. 285. 289. 292. 350—359. 520. 574. 585. 796. 812f.	12

Jahr und Ort der ersten Aufführung	Werke	Besprochen auf Seite	Gesamtausgabe Band
1738/39 London	12. Saul	185 f. 188. 196. 272. 276. 278. 280 f. 283 f. 285. 286. 291. 295. 296. 359 bis 369. 416. 458. 483. 502	13
1736/37 London	13. Israel in Ägypten	186. 188 f. 208. 272. 273. 274. 276. 290. 295. 296. 370—380. 463. 467. 540. 548. 839	16
1739 London	14. Cäcilien-Ode	174. 190f. 195. 247. 272. 295. 357—359. 801	23
1740 London	15. L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato	191. 194. 272. 273. 274. 284. 285 f. 381—388. 585	6
1742 Dublin	16. Messias	193 ff. 199. 215 f. 217. 220. 239. 241. 245. 246. 247. 257. 272. 273. 274f. 284. 291. 293. 294. 295. 302. 388—404. 540. 584. 585 f. 625. 781 f. 807. 822. 838	45
1743 London	17. Samson	197. 198 f. 215. 219. 272. 274 f. 276. 279 f. 280 f. 284. 289. 292. 293. 405 bis 418	10
1743 London	18. Semele	201. 272. 275. 277. 279. 280 f. 286 f. 289. 418 bis 431	7
1743 London	19. Joseph	202. 272. 275. 278. 281. 291. 293. 294. 431—439	42
1744 London	20. Belsazar	202. 204. 272. 277. 279. 280 f. 287 f. 289. 290. 293. 439—452. 545. 825	19
1744 London	21. Herakles	202. 204. 272. 275. 279. 280 f. 288. 290. 296. 452 bis 463. 483. 502	4
1746 London	22. Gelegenheits-Oratorium (Occasional Oratorio)	207. 285. 286. 463—468	43

Jahr und Ort der ersten Aufführung	Werke	Besprochen auf Seite	Gesamtausgabe Band
1746 London	23. Judas Maccabaeus	197. 209 f. 221. 241 ff. 246. 275. 280. 283. 287. 290. 291. 292. 294. 334. 465 f. 468—479. 491	22
1747 London	24. Alexander Balus	213 f. 275. 277. 279. 288. 292. 296. 479—486. 502	33
1747 London	25. Josua	197. 214. 272. 273. 275. 277. 280 f. 287. 292. 295. 296. 477. 546. 616	17
1748 London	26. Salomo	215. 221. 275. 277. 279. 280 f. 288. 291. 294. 296	26
1748 London	27. Susanna	214. 215. 221. 275. 280 f. 287 f. 290. 292. 293. 296. 309. 633	1
1749 London	28. Theodora	216. 272. 276. 278 f. 288. 293. 294. 295	8
1749 London	29. Alceste	518 f.	46
1750 London	30. Choice of Hercules (Die Wahl des Herakles)	217. 247. 272. 276. 288. 518. 519—522	18
1751 London	31. Jephtha	218. 276. 277. 278. 283. 290. 294. 522—533. 616	44
1757 London	32. Triumph of Time and Truth	220. 272. 273. 286. 293. 304—310. 616	20
	OPERN		
1705 Hamburg	1. Almira	45—50. 303. 583. 589. 606—612. 612	55
1705 Hamburg	2. Nero	51	—
1707 Hamburg	3. Florindo und Dafne	51 f.	—
1707? Florenz	4. Rodrigo	58. 610. 612 f. 619. 620. 630	56
1709 Venedig	5. Agrippina	53. 302. 308. 311. 476. 613—621. 628. 630. 832	57
1711 London	6. Rinaldo	53. 573. 610. 616. 621 bis 628. 838	58
1712 London	7. Il Pastor Fido. 1. Fassung	98. 628—631	59
1712 London	8. Teseo	98. 320. 630. 631—635	60
1714 London	9. Silla	101. 635—637. 641. 642	61
1715 London	10. Amadigi	101. 607. 637—643. 794	62

Jahr und Ort der ersten Aufführung	Werke	Besprochen auf Seite	Gesamt-ausgabe Band
1720 London	11. Radamisto	53. 118. 120. 643—648	63
1721 London	12. Muzio Scevola	53. 119. 648 f.	64
1721 London	13. Floridante	53. 121. 153. 649—653	65
1723 London	14. Ottone	53. 124. 652. 655—661. 795	66
1723 London	15. Flavio	124. 653—655	67
1724 London	16. Giulio Cesare	53. 125 f. 151. 324. 572. 661—673	68
1724 London	17. Tamerlano	53. 128. 152. 673—680	69
1725 London	18. Rodelinda	53. 125 f. 128. 152. 680 bis 688	70
1726 London	19. Scipione	130. 688—693	71
1726 London	20. Alessandro	132. 153. 693—697. 822	72
1727 London	21. Admeto	53. 133. 152. 697—704	73
1727 London	22. Riccardo I.	53. 135. 490. 630. 704 bis 708	74
1728 London	23. Siroe	135. 708—715	75
1728 London	24. Tolomeo	136. 151. 153. 715—718	76
1729 London	25. Lotario	150 f. 630. 718—721	77
1730 London	26. Partenope	151. 721—723	78
1731 London	27. Poro	53. 152. 177. 723—729	79
1732 London	28. Ezio	152. 630. 729—734	80
1732 London	29. Sosarme	152. 734—736	81
1733 London	30. Orlando	153. 736—741	82
1734 London	31. Arianna	164. 741—744	83
1734 London	32. Parnasso in Festa	168. 192. 629. 630. 748 bis 750	54
1734 London	33. Il Pastor Fido. Terpsicore. 2. Fassung	168 f. 170. 628—631	84
1734 London	34. Oreste	171. 806	—
1735 London	35. Ariodante	171. 744—748	85
1735 London	36. Alcina	171. 174. 177. 751—755. 812	86
1736 London	37. Atalanta	176. 177. 755—757	87
1737 London	38. Arminio	177. 757—760	89
1737 London	39. Giustino	177. 178 f. 760—765	88
1737 London	40. Berenice	177. 766—770	90
1738 London	41. Faramondo	183. 776—781	91
1738 London	42. Serse	183. 645. 770—776	92
1738 London	43. Alessandro Severo	183. 806	—
1739 London	44. Jupiter in Argos	190	—
1740 London	45. Imeneo	192. 195. 781—785	93
1741 London	46. Deidamia	192. 785—790	94

Geschrieben	Werke	Besprochen auf Seite	Gesamtausgabe Band
	KIRCHENMUSIK		
Rom 1707	Psalm Laudate pueri	60. 534. 555	38
Rom 1707	Psalm Dixit Dominus	60. 535	38
1707 oder früher	Psalm Nisi Dominus	60. 536	38
Rom 1707	Gloria Patri für Doppelchor und zwei Orchester	68 f.	—
zwischen	Salve Regina	536	38
1707—12	Motette: „Silete venti“	328 f. 536	38
1735—45	6 Halleluja-Amen	536	38
London 1712/13	Utrechter Tedeum und Jubilate	100. 159. 161. 196. 269. 284. 534. 539. 548. 552 bis 556. 584	31
	Tedeum in D, in B	556 f.	38
	Tedeum in A	557 f.	38
1743	Dettinger Tedeum	201. 287. 289. 558—560	38
London 1716—19	Die Chandos Anthems	110. 112. 196. 269. 289. 292 f. 539—548. 580	34 bis 36
	Nr. 1. „Be joyful in the Lord“	539 f.	
	Nr. 2. „In the Lord I put my trust“	540	
	Nr. 3. „Have mercy upon me“	540 f.	
	Nr. 4. „O sing unto the Lord“	541	
	Nr. 5. „I will magnify thee“	541 f.	
	Nr. 6. „As pants the heart“	542 f.	
	Nr. 7. „My song shall be alway“	544	
	Nr. 8. „O come let us sing“	544 f.	
	Nr. 9. „O praise the Lord“	545	
	Nr. 10. „The Lord is my light“	546	
	Nr. 11. „Let God arise“	547 f.	
London	Anthems:		
	„O praise the Lord“	548	36
1734	Hochzeitsanthem: „This is the day“	168. 548 f.	40

Geschrieben	Werke	Besprochen auf Seite	Gesamtausgabe Band
London 1736	Trauungsanthem: „Sing unto God“	176. 549	—
1743	Dettinger Anthem: „The king shall rejoice“	549	—
1742	Foundling-Hospital-Anthem: „Blessed are they“	284. 334. 549	—
1727	Krönungsanthems (Coronation Anthems):	134. 230. 329. 332. 468. 550—551	14
	Nr. 1. „Zadok the Priest“	550	
	Nr. 2. „The king shall rejoice“	550 f.	
	Nr. 3. „My heart is inditing“	551	
1737	Trauerhymne (Funeral Anthem)	285. 560—564	11
	WELTLICHE GESANGSMUSIK		
London 1713	Geburtstagsode für Königin Anna	100. 269. 537—539	46
Italien 1706—09	Italienische Kantate mit Generalbaß	57 f. 74 f. 564—573. 610. 616. 626	50
	Lucrezia	57 f. 570 f.	51
	Stelle, perfide stelle	70. 272	
Italien 1706—09	Italienische Kantaten mit Instrumenten	573—580	52
	Cuopre tal volta	575	
Italien, Hannover, London	Kammerduette und Terzette	83 f. 97. 392. 393. 395. 397. 446. 580—588. 625	32
Halle, Hamburg 1729	Deutsche Gesänge	33. 97. 588—591	—
	INSTRUMENTALMUSIK		
London 1734	6 „Oboenkonzerte“ für Orchester op. 3	97. 186. 190. 467. 791 bis 795	21
1741	5 Orchesterkonzerte	795—797	31

Geschrieben	Werke	Besprochen auf Seite	Gesamtausgabe Band[1]
London 1740	12 grand concertos (concerti grossi) op. 6	797—806	30
	Ouvertüren, Sinfonie diverse	806	48
	3 Concerti a due cori	806—808	47
ca. 1715/17	Wassermusik	102 ff. 808	47
1742	Forest music	197	—
1749	Feuermusik	215. 808	47
	Orgelkonzerte	158. 172. 176. 191. 795. 809—816. 819	—
1738	6 Konzerte op. 4	809—813	28
1740	6 Konzerte	813	48
1760	6 Konzerte op. 7	813—816	28
	SOLOSONATEN UND TRIOSONATEN		
1724	15 Kammersonaten op. 1	816—818	27
1732—40	Flöten-Oboensonaten	818 f.	
	6 Triosonaten	819—822	
172?, 1733	9 Triosonaten op. 2	822—824	
1739	7 Triosonaten op. 5	824—825	
vor 1707	Sonate für Gambe und Cembalo	825 f.	48
	KLAVIERMUSIK	116 f. 324. 826—840	2
	Allgemeines	826 f.	
1720	Suites de Pièces. 1. Sammlung. Nr. 1—8	827—833	2
1733	Suiten. 2. Sammlung. Nr. 1—8	833—836	2
	Klavierstücke. 3. Sammlung	836 f.	2
	Klavierbuch aus der Jugendzeit	837	48
	Partita A-dur	837	
	VI Fugues faciles	837	
	William Babels Fantasien über Händelsche Arien	838	48
1736	6 Fugen	838 –840	2

DIE HÄNDEL-LITERATUR
IN IHREN WICHTIGSTEN ERSCHEINUNGEN

Mainwaring, „Memoirs of the life of the late George Frederic Handel". London 1760. Mit Katalog der Werke Händels von J. Harris. Deutsche Übersetzung von Mattheson, Hamburg 1761: „Georg Friedrich Händels Lebensbeschreibung". Französische Übersetzung von Arnand und Suard, 1778.

Mattheson, Artikel Händel in der „Grundlage einer Ehrenpforte", Hamburg 1740.

Nachricht von den Lebensumständen Georg Friedrich Händels Esq. Aus Gentlemans „Magazine" 1760. In Hillers „Wöchentliche Nachrichten", 4. Jahrgang, S. 379. 387. 395.

Sir John Hawkins, „A general History of the Science and Practice of Music". London 1776. Im 5. Band Erinnerungen an Händel.

Charles Burney, „Sketch", Biographische Skizze, vorangestellt seiner Schrift „An account of the Performances in Westminster-Abbey and the Pantheon, in Commemoration of Handel". London 1785. Auch im 4. Bande von Burneys „A general History of Music" viel über Händel.

J. A. Hiller, Biographische Händel-Skizze in „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend" (1766—1770). Auch in den „Lebensbeschreibungen" (1784).

Coxe, „Anecdotes of George Frederic Handel and John Christopher Smith". London 1799.

J. F. Reichardt, „G. F. Händels Jugend" (1785).

In den Memoiren der Freundin Händels Mary Granville, afterwards Mary Delany, Autobiography and correspondence. Edited by Lady Llanover, London 1861—1862. Mancherlei Einzelheiten über Händel.

R. Clark, „Reminiscences of Handel" (1836).

Townsend, „An account of the visit of Handel to Dublin" (1852).

Victor Schoelcher, „The life of Handel", London 1857.

Friedrich Chrysander, G. F. Händel. Das Hauptwerk der Literatur, 3 Bände (1858—1867), nur bis 1740 etwa reichend. Unveränderter Neudruck Leipzig 1919.

W. S. Rockstro, „The life of George Frederic Handel". London 1883.

Hermann Kretzschmar, „Georg Friedrich Händel". Kleinere Skizze in Graf Paul Waldersees „Sammlung musikalischer Vorträge" (1879 bis 1884).

Fritz Volbach, Georg Friedrich Händel. Berlin 1898 in der Sammlung „Berühmte Musiker".

Bruno Schrader, „G. F. Händel" in Reclams Universalbibliothek.

J. Marshall, „G. Fr. Händel" (London, 1901, 1911).

R. A. Streatfield, Handel. London 1909. Das bedeutendste englische Händel Buch.

Ernest David, Haendel. Paris 1884.

C. F. Williams, „G. Fr. Handel". London 1901.

W. H. Cummings, „Handel". London 1905.

J. C. Hadden, „Life of Handel". London 1905.

A. Ademollo, „G. F. Handel in Italia". 1889.
Romain Rolland, „Haendel". In der Sammlung Les Maitres de la Musique. Paris 1910.
H. Davey, Handel. London 1912.
M. Brenet, „Haendel" in Musiciens célèbres. Paris 1913.
Newman Flower, Handel. London 1922.
Siehe auch die Zusammenstellung der Händel-Literatur in Eitners Quellenlexikon unter Artikel Händel.
Hugo Riemanns Musiklexikon unter Artikel Händel.
Grove's Dictionary of Music unter Artikel Händel.

* * *

Über die Oratorien, besonders den Messias und über einzelne Punkte der Lebensgeschichte und der Kunst Händels hat sich in kleineren Schriften, in Zeitschriftenartikeln und Essays seit 150 Jahren eine kaum übersehbare Literatur angehäuft. Einiges von besonderem Interesse sei hier angeführt:

Förstemann, „G. F. Händels Stammbaum" (1844).
A. B. Marx, „Über die Geltung Händelscher Sologesänge für unsere Zeit" (1824).
H. Küster, „Über Händels Israel in Ägypten" (1836).
H. Chorley, „Handel-Studies" (1859).
Gervinus, „Händel und Shakespeare" (1868).
Philipp Spitta, „Händel und Bach" (1885).
F. Volbach, „Die Praxis der Händel-Aufführung". Dissertation (1898).
J. Garat, „La sonate de Haendel" (1905).
E. Bernoulli, „Oratorientexte Händels" (1905).
Sedley Taylor, „The indebtedness of Handel to works of other composers". Cambridge 1906.
Percy Robinson, „Handel and his orbit". London 1908.
Hugo Goldschmidt, „Die Lehre von der vokalen Ornamentik" (1907).
Barclay Squire, „Handel in 1745" (in der Riemann-Festschrift 1909).
H. Abert, „Händel als Dramatiker". Vortrag. Göttingen 1921.
Arnold Schering, „Geschichte des Oratoriums". Kapitel über Händels Oratorien.
Ernest Walker, „History of English music".
Herm. Kretzschmar, „Führer durch den Konzertsaal". Band Chorwerke.
J. A. Fuller-Maitland, „The age of Bach and Handel". 4. Band der Oxford History of music. Oxford 1902.
Hugo Riemann, „Handbuch der Musikgeschichte". II. Band. 2. Die Generalbaßepoche. 1911—1922.

* * *

Über J. A. Hillers und Reichardts Beiträge sei verwiesen auf S. 241 ff. 245 f. dieses Buches.

Es kommen von Zeitschriften hauptsächlich in Betracht:

„Allgemeine Musikalische Zeitung" (von 1798 an bis 1848, 1863 bis 1865, 1866 bis 1882), letzte Jahrgänge von Chrysander redigiert.

Rob. Schumanns „Neue Zeitschrift für Musik" (von 1834 bis zur Gegenwart).
„Signale für die musikalische Welt" (von 1843 bis zur Gegenwart).
„Allgemeine deutsche Musikzeitung" (von 1874 bis zur Gegenwart).
„Die Musik" (1901—1915, 1922 bis zur Gegenwart).
„Monatshefte für Musikgeschichte" (1869—1905).
„Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft".
„Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft" (1899—1914).
„Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft" (1899—1914).
„Zeitschrift für Musikwissenschaft" (seit 1918).
„Archiv für Musikwissenschaft" (seit 1918).
„Jahrbuch der Musikbibliothek Peters" (seit 1895).
„Le Guide musical". Brüssel (seit 1855).
„Mercure musical. Bulletin de la Société internationale de musique". Paris (seit 1905).
„The musical Times". London (seit 1844).
„The monthly musical Record". London (seit 1871).
„The musical Antiquary". Oxford (1909—1913).

* * *

Wollte man die auf Händels Zeit im allgemeinen und auf Händels große Zeitgenossen bezügliche Literatur hier anführen, dann würde fast die gesamte musikgeschichtliche Literatur über die Jahre etwa 1675—1750 hier zu nennen sein.

REGISTER

